Hervorragendes Werk für Architekten, Archäologen und Kunsthistoriker.

Soeben ***vollständig*** *erschienen!*

DIE KIRCHLICHE BAUKUNST DES ABENDLANDES.

Historisch und systematisch dargestellt

von

DR. G. DEHIO und **G. v. BEZOLD**

Professor der Kunstgeschichte an der Universität Strassburg.

Erstem Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

8 Lieferungen Atlas mit 600 Bildertafeln und 2 Bände Text.

Gesamt-Preis: 300 Mark.

Das monumentale Werk, dessen erste Lieferung im Jahre 1884 ausgegeben wurde, liegt nunmehr vollständig vor.

Bei der Bearbeitung der **Kirchlichen Baukunst des Abendlandes**, wohl der grossartigsten Erscheinung der gesamten Kunstgeschichte, ging die Absicht der Verfasser dahin, die Einheitlichkeit der Entwicklung in der reichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen nachzuweisen. Die innere Entwicklungsgeschichte der im **Christlichen Kirchenbau vom vierten bis zum sechzehnten Jahrhundert** verwirklichten architektonischen Ideen ist das Thema ihrer Arbeit.

Das Material für die Darstellung in Bild und Text, welches in der vorhandenen Litteratur vorlag, war zwar ein reichhaltiges, aber für eine gleichartig systematische Behandlung des Gegenstandes nicht ausreichend. Die Verfasser haben die vielfachen Lücken auf ausgedehnten Studienreisen in Deutschland, Frankreich, England, den Niederlanden, Italien und Spanien auszufüllen gesucht und eine sehr grosse Zahl von Denkmälern bald in Skizzen, bald in genauen Messungen aufgenommen, so dass das Werk eine ganz wesentliche Bereicherung des Bestandes von Aufnahmen historisch wichtiger Bauwerke bietet.

Es kann von niemand umgangen werden, der sich eingehender mit dem Studium der Baugeschichte des Mittelalters beschäftigt.

Für jeden Architekten, welcher in mittelalterlichen Stilen arbeitet, bildet das Werk eines der wichtigsten litterarischen Hilfsmittel.

„Es giebt kein Werk, das mit gleicher Vollständigkeit, kritischer Auswahl, systematischer Anordnung und präziser Darstellung die kirchlichen Baudenkmäler zusammenstellt und mit wissenschaftlicher Vertiefung und fachmännischer Sachkenntnis behandelt." Wochenblatt für Baukunde.

Dem Bedürfnis der Künstler suchen mancherlei Sammelwerke zu entsprechen, keines aber bietet ihm eine ähnlich reichhaltige und wohlgeordnete Zusammenstellung von Motiven, wie die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Schon nach dem Erscheinen der zweiten Lieferung schrieb Friedrich von Schmidt, der berühmte Dombaumeister von St. Stephan in Wien:

„Was mich besonders erfreut, das sind die grossen Gesichtspunkte, aus welchen die ganze Entwicklung dargelegt ist, und welche für alle ferneren Specialstudien als Richtschnur auf diesem Gebiete dienen werden. — Schon jetzt erscheint dieses Werk als unvergleichliches Lehrmittel für die Kunstgeschichte im allgemeinen und insbesondere für die Architektur des Mittelalters, sowie ich auch fest überzeugt bin, dass dasselbe von dem bedeutendsten Einflusse sein wird auf die weitere Entwicklung des Kirchenbaues in ganz Europa."

Und später äusserte sich Joseph Schmitz, der Architekt von St. Sebald, nachdem er die Wichtigkeit des Studiums der alten Denkmäler für den ausführenden Architekten und die Schwierigkeit der Beschaffung ausreichenden Studienmateriales betont hat:

„Was konnte daher erwünschter sein, als in dem Werke: ***‚Die kirchliche Baukunst des Abendlandes von G. Dehio und G. v. Bezold'*** *eine Sammlung von sorgfältigen Darstellungen des ganzen abendländischen Kirchenbaues zu finden, welche von dem Standpunkte des praktischen Architekten aufgenommen und in einheitlichem Massstab überaus klar und verständlich gezeichnet ist, eine Sammlung, die bei Fragen einer Grundrisslösung, des Systemes eines Aufrisses, einer Gewölbelösung, sowie der konstruktiven und dekorativen Details in übersichtlicher und gründlicher Weise Aufschluss giebt. In dem in zwei besonderen Bänden beigegebenen Texte findet sich die Gesamtentwicklung des mittelalterlichen Kirchenbaues mit imponierender Gründlichkeit studiert und die Resultate der gewissenhaften, hochinteressanten Untersuchungen kurz und schlicht in wohlthuender Objektivität dargelegt ohne allen überflüssigen Ballast. Gerade diese gediegene Art ist es, die dem Kirchenbaumeister eine unschätzbare Hilfe bietet und welche dem Werke einen* ***dauernden Ehrenplatz in der architektonischen Litteratur*** *sichern wird."*

„Die kirchliche Baukunst des Abendlandes"

von **G. Dehio** und **G. v. Bezold**

ist zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen,
welche auf Verlangen die **erste Lieferung** gerne **zur Ansicht** vorlegen.

Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung (A. Kröner) in Stuttgart.

Vgl. S. 244 M. 2874

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Michelangelo. Von der Decke der Sixtinischen Kapelle

Nach der Veröffentlichung der Arundel Society

Cornelius Gurlitt

Geschichte der Kunst

In zwei Bänden

Zweiter Band

Mit 15 Bildertafeln

Stuttgart 1902
Arnold Bergsträsser
Verlagsbuchhandlung

Druck der K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg (Carl Grüninger) Stuttgart.

Inhalt.

Die größeren Zahlen weisen auf die Seitenzahl (1 2 3), mit welcher das betreffende Kapitel beginnt, die kleineren Zahlen (1 2 3) auf die Marginalien (Randbemerkungen).

Band II.

Verzeichnis der Abbildungen.

Das Bürgertum.

---

1) Die niederdeutsche Baukunst im 14. Jahrhundert.

2265. Volk und Kirche.

Langsam schreitet die Erkenntnis vom inneren Zusammenhang jener großen, in der Volkstiefe hinwogenden kirchlichen Strömungen fort, die nicht zu lauten Staatshandlungen sich aufbauschten; sondern, wie in der Asche verbrannten Papieres hin und her glühende Fünkchen plötzlich an verschiedenen Stellen aufglimmen, der Nachwelt nur in unscheinbaren Äußerungen erkennbar werden. Die geistlichen Geschichtsschreiber, ja selbst die Fürsten hatten allen Grund, das Auftreten unkirchlichen Denkens der Vergessenheit zu überlassen. Selbst wo die Wogen so mächtig gingen wie in Böhmen, suchten sie so lange als möglich das Vorhandensein der Ketzerei abzuleugnen; die aufsehenerregenden, den Staatsbestand gefährdenden Erscheinungen zu vertuschen. Nicht nach dem Umfang der erhaltenen Nachrichten darf man die Stärke der Bewegung beurteilen: Nach der Gewaltsamkeit ihrer Ausbrüche allein kann man die vorbereitende Gärung zurückschließend erkennen.

Von den Führern der vorbereitenden Werbearbeit für einen neuen Gedanken, von den wandernden Predigern, den kühnen Leitern und Förderern heimlicher Zusammenkünfte meldet kein Heldenbuch, selten eine vereinzelte Nachricht der Archive. Nur aus den Gerichtsakten, oder wenn der Eifer der dominikanischen Inquisitoren Scheiterhaufen hier und dort aufrichtete, aus den Berichten der erschreckten Mitwelt, leuchtet blitzartiges Licht in die Tiefen der Volksseele, in jene Kämpfe, die im Innersten die Menge bewegten.

2266. Die Kunst als Volksausdruck.

Ein anderes Mittel bietet die Kunst: Sie erzählt ihre Geschichte freilich nicht in handgreiflicher Deutlichkeit. Auch während des 14. und 15. Jahrhunderts steht sie scheinbar völlig im Dienst der Kirche. Wir sahen, wie eifrig Fürsten und Städte waren, mächtige Dome zu errichten; wie Prag, Mailand, Florenz sich mit neuen Riesenbauten schmückten. Aber wir sahen auch, daß diese Bauthätigkeit nicht mehr in alter Weise den Künstlern und Bauherren von der Hand ging. Neue Gedanken traten nicht auf; die alten waren ermüdet, zur letzten Steigerung durchgeführt; ja, diese ist vielfach schon über das Verständige überboten. Die treibende Kraft des Kunstlebens lag nicht mehr im Kirchenbau: Die Buchmalerei ist des alten Reizes jugendlicher Frische entkleidet; die Wandmalerei durch gotische Auflösung der Wände brach gelegt; die Bildnerei in himmelstreberische Süßigkeit verfallen, ohne inneren Schwung, arbeitet mit fertigen Formen und Formeln. Das Mönchtum hat das, was es der Kunst zu entlocken vermochte, vollendet. Die Askese ist ein schlechter Berater in einem Gebiet, in dem das sinnliche Erfassen der Natur und das sinnenfällige Gestalten die Entscheidung fällt. Selbst in Italien, wo das Franziskanertum anfangs eine Volksbefreiung darstellte, schloß nach kurzem Aufschwung die künstlerische Thatkraft mit dem Versinken in das Grübeln

einer der schlichten Gläubigkeit beraubten Religiosität; einer solchen, die im Streite über die rechte Dogmenform ihren Ausdruck suchte, nicht in der innigen Gemeinschaft mit Gott. So bei der von inneren Widrigkeiten bis ins Mark erschütterten Kirche; so in den Ketzergemeinden, die um die Lehre kämpften und auch ihrerseits nur zu oft in der theologischen Formel die befreiende und erlösende Kraft suchten.

2267. Klöster und Stifter.

Es wurde leer an künstlerischem Wollen in den Klostergemeinschaften und an den Bischofssitzen. Fast überall stockten die großen Dombauten, der Ausbau der Klöster. Die großen, fast alle Staaten gleichmäßig anspannenden politischen Kämpfe, der Zusammenbruch des alten Feudalstaates hinderten äußerlich das Aufblühen der Künste. Aber auch innerlich lagen sie darnieder.

2268. Städte.

Nur das Bürgertum besaß ein zielklares Streben; nur dies verfolgte Pläne, die über den unmittelbaren Notbehelf hinaus reichten. Wo dieses heimisch wurde, wo es sich regen konnte, setzten die Anfänge einer neuen Kunst ein. Es hatte andere Ziele, die auch andere Formen heischten. Dort, wo das Naturvorbild unmittelbare Mittel zur Erneuerung bot, wurden diese verhältnismäßig rasch gefunden: Der Architektur gelang es viel schwerer, einen neuen Stil zu schaffen. Übergewaltig ragte das Alte in die neue Zeit. Aber modelnd suchte diese den Riesen im kleinen zu überwinden. Bis endlich die Kunde von der Kunst der alten Römer dem Suchen nach selbständiger Form eine andere Richtung gab; noch unversuchtes Altes als fertiges Vorbild bot.

2269. Handel und Gewerbe.

Nicht die kirchlichen und nicht die staatlichen Herrschersitze bilden die Ausgangspunkte der neuen Kunst: Der Handel und das Handwerk auf der einen Seite und die Glaubenserneuerung auf der anderen bieten sie. Auch nicht die nationalen Grenzen, nicht die nationalen Kräfte sprechen sich in ihnen aus. Die Völker waren durch den Feudalstaat und durch ihr Anketten an das Wohl der Fürstenhäuser des starken Selbstgefühles verlustig gegangen. Nur in einzelnen erlauchten Häuptern lebte der Sinn der Zusammengehörigkeit über die Grenze des Hausbesitzes der Fürsten und die städtische oder ständische Gemeinschaft hinaus. Man wird daher nicht von einer französischen oder deutschen Kunst jener Zeit sprechen können, da es im höheren Sinne kein französisches und kein deutsches Volk und nicht einmal einen nationalen Staat gab; die Kunst in Italien bleibt toskanisch oder lombardisch. Nur dort, wo aus dem Handel, dem Gewerbe und der gläubigen Erregung eine Erneuerung der Ziele des Lebens erfolgte; wo in die Breite wirkende Gewalten sich äußerten; nur dort erblüht das lebensfrische Neue zu länderumfassender Eigenart.

2270. Mittelmeerhandel.

Die Heimat bieten dieser Kunsterneuerung die gewerb- und handelsfleißigen Städte. Das 14. Jahrhundert sah ein rasches Wachsen des Handels in den italienischen und niederländischen Häfen und den zwischen diesen beiden liegenden Landstrichen. Mehr noch als im früheren Mittelalter lag der Schwerpunkt des Handels in der Levante. Cypern wurde der Mittelpunkt für diesen: Venedig, Genua, Pisa, Barcelona hatten hier seit dem 14. Jahrhundert ihre festen Marktstände. Famagusta vermittelte Italiens Verkehr mit Beirut und Tripolis. Die Berichte schildern es als das letzte Land der Christenheit und zugleich als einen Handelsplatz von gewaltiger Bedeutung. Die Könige von Cypern, französischer Herkunft, und jene von Kleinarmenien unterhielten Verbindungen mit den Handelsstädten des Westens; große Faktoreien in ihren Hafenplätzen vermittelten die Beziehungen. Kriege mit den Sultanen von Ägypten, mit den Seeräubern des Mittelmeeres machten sich alsbald in der Nordsee durch das Ausbleiben der Spezereien bemerkbar; namentlich seit Venedig und Genua eine regelmäßige Seeverbindung mit Brügge und Antwerpen angeknüpft und somit die Märkte am Rhein und in der Champagne brach zu legen, Portugal zu einem Seestaat ersten Ranges zu erheben begannen. Immerhin blieb aber die Landstraße noch befahren genug, um Augsburg, Nürnberg,

Frankfurt, Mainz und Köln seine Bedeutung zu sichern. Der wechselseitige Absatz war ein großartiger, namentlich seit die Niederländer, englische Wolle verarbeitend, gemeinsam mit den Italienern ihre Erzeugnisse nach dem Osten abgaben; so, daß ein geregelter Warenaustausch sich an der syrisch-ägyptischen Küste vollzog. Glaubten im 14. Jahrhundert, nach dem Fall von Akka, die christlichen Kaufleute, die Kraft der ägyptischen Sultane brach legen zu können, wenn sie den Handel mit Alexandrien völlig verböten, mithin deren Haupteinnahme zerstörten; glaubten die Päpste, den Kampf mit dem Islam in ähnlicher Weise auch nach Abschluß der Kreuzzüge durch freilich nie wirksame Handelsverbote fortführen zu können; so lieferte doch Florenz um 1420 allein über Venedig gegen 16000 Stück Tuch jährlich nach dem Orient. Und wie die Kirchen und Fürstenhöfe im syrischen Damaskino, im chinesischen Zetani, Kamokato, Kamelott und Zendal, im arabischen Racko, im griechischen Samit, im persischen Taffet, im Baldachin Bagdads sich schmückten, wie der Teppich (Tapis) seinen Namen von Atabya, der Vorstadt Bagdads, hat; so kleideten sich die Soldaten von Kairo in Tuch, das aus der Wolle englischer Schafherden in Chalons, Dowai, Provins, namentlich aber in Flandern gewoben wurde: es hieß in Ägypten nach den Verkäufern Venetianisches; die Frauen der Harems trugen dort Leinwand aus Reims und Brügge.

2271. Niederlande.

Der erweiterte Blick in den niederländischen Handelsstädten und bald in ihrem ganzen Umkreise die selbständige Denkweise der durch ihren Wohlstand und ihre Zahl mächtig gewordenen Bürger, die weltstädtische Größe ihrer Gemeinwesen, ihr kühnes Hervorringen zu kraftvoller Vertretung des eigenen politischen Wohles boten die Grundlage für das eine der großen Bildungszentren. Das zweite lag in den italienischen Handelsstädten. Die Mitte zwischen beiden nahmen die deutschen Umschlagorte ein: In gleicher Reihenfolge trat der künstlerische Aufschwung ein. Wie auch Fürstenheiraten und Staatsverträge, Kriege und Aufstände die politischen Machtgrenzen verrückten: Das geistige und mithin das künstlerische Leben folgte nicht ihnen, sondern den eigentlichen Quellen des Wohlstandes und der geistigen Fortbildung, dem Handel.

2272. Frankreich und Deutschland.

Der orientalische Handel hatte in Europa während des 12. und 13. Jahrhunderts seinen Hauptsitz auf den Märkten von Troyes, Provins, Lagny-sur-Marne, Bar-sur-Aube. Hier trafen sich die Händler von Nimes, Aigues-Mortes, Narbonne, Montpellier; die Spanier und Italiener mit jenen des Nordens. Französische Fürsten waren es, die zuerst die Bedeutung dieses Handels für ihre Staatseinnahmen erkannten. Erst seit 1300 begann das städtereiche Flandern mit der Champagne in erbitterten Wettbewerb zu treten. In gleicher Zeit schwenkte auch die Kunst aus der Mitte des durch die englischen Kriege beunruhigten Frankreich nach dem Norden und Nordosten ab.

Auch die künstlerische Ausgestaltung des bürgerlichen Bauwesens blieb nun auf den Wegen des Handels und namentlich jenes mit Tuch. In Deutschland, wenigstens in den alten Landesteilen, tritt der Schloßbau gegen jenen der den Gewerben dienenden Hallen zurück. Die Burgen des 14. Jahrhunderts sind selten von ansehnlicher Ausbildung, außer im Ritterorden; die Fürsten hatten in den Städten noch keine dauernden Sitze; die Verwaltung des Staates, einfach wie sie war, zog mit ihnen von Stadt zu Burg, von Pallas zu Kloster in der ruhelosen Wanderschaft mittelalterlicher Höfe. Der Handel der Städte bildete dagegen die Grundlage für neue, dauernde Bauten; überall, wo er zu Bedeutung gelangte, entstanden an Stelle rasch aufgeschlagener Buden Tuch- oder Kaufhallen und im Anschluß an diese stattliche Rathäuser. Es sind dies Forderungen, die dem Norden nicht neu waren: Allerorten werden in den Akten alter Städte solche dem Handel und der Verwaltung dienende Bauten erwähnt. Neu ist aber, daß sie einen Umfang und eine Ausstattung erhielten, die sie neben den Kirchen zu den Sehenswürdigkeiten der Städte erhoben, sie zum Mittelpunkt des städtischen Lebens ausgestalteten.

Frankreich, das Land der vollendeten Feudalverfassung, hat wenig in dieser Richtung geleistet: Wohl keine Stadt war in Beziehung auf den Handel damals mit Provins zu vergleichen, wo 3000 Webstühle im Gang waren, 80000 Einwohner sich zusammendrängten. Wohl stehen dort einzelne stattliche Wohnhäuser, so namentlich das Hotel Vauluisant (13. Jahrhundert), mit vornehmer Außenansicht und ansehnlichen Innenräumen; wohl sind Kirchen und Krankenhäuser reichlich, doch scheinen eigentliche Kauf- und Rathäuser nur in bescheidenem Maße vorhanden gewesen zu sein. Die fürstliche Übermacht hielt hier noch die städtische Entwicklung auf.

Vergl. I. S. 533, N. 1737.

2273. Flandern. 2274. Marktürme.

Die unter französischem Einfluß stehenden Teile Flanderns erfaßten zunächst ihre bauliche Aufgabe auch vorwiegend vom Standpunkt der Marktpolizei: Sie erbauen Schutz- und Glockentürme an den Marktplätzen, Belfried (beffroi) genannt. Der zu Doornijk erscheint als der älteste: Schon 1187 gestattete König Philipp August, daß die Bürger einen Glockenturm an geeignetem Ort erbauten, um zu den Geschäften der Stadt läuten zu können. Der heutige (1391 ausgebrannt, 1852 erneuert) ist ein mächtiger, fünfgeschossiger, viereckiger Turm von überaus stattlicher Wirkung, ein Schaustück und eine Festung zugleich. 1183 wurde jener zu Gent gegründet (1337 noch unvollendet, mehrfach verändert), ein schlank aufsteigendes Werk; in Brüssel ist er als Folge der Stadtverfassung von 1229 an die Nikolauskirche angebaut (1289 schon vollendet, nach 1367 ausgebaut, 1695 und 1714 zerstört, früher 119 m hoch).

2275. Kaufhallen zu Jeperen.

Viel wichtiger für das städtische Bauwesen wurde der Ausbau der Kaufhallen, die sich als Budenreihen im Schatten der Belfriede entwickelt hatten, zu Werken von dauerndem Wert. An der Spitze stehen Jeperen und Brügge. In Verbindung mit dem städtischen Glockenturm, als dem Zeichen der Herrschaft und des Sitzes der bewaffneten Macht, schufen sie ihre Hallen. Im Jahre 1304 ward jene in Jeperen vollendet, die wir heute noch vor Augen haben und die einen langsamen Ausbau der 1200 begonnenen kleineren Anlage darstellt: Ein gewaltiges Werk, bei einer Länge von über 133 m die beiden Untergeschosse äußerlich in eines zusammenfassend, das obere als freier, stattlicher Saal von schlichter Durchbildung, groß und zweckmäßig.

Gerade das langsame Fortbilden des Baues ist bezeichnend. Den ersten Stein legte Graf Balduin von Flandern, vier Jahre ehe er Kaiser von Romanien, Herr in Konstantinopel wurde, gewissermaßen als Zeuge des gewaltigen Strebens der Lande in die Ferne. Und während an den italienischen und deutschen Kathedralen jener Zeit ein Plan in ununterbrochener Folge den andern ablöste, immer Neues zum Nachteil des Ganzen erstrebt wurde; baute man hier ein Jahrhundert mit vollster Stetigkeit weiter, zielsicher, ohne Abschweifung vom einmal Erstrebten. Der Bau erscheint daher wie aus einem Wurf geschaffen: Zwei schlanke Ecktürmchen und der gewaltige, 70 m hohe, fünfspitzige Mittelturm beleben die ruhige Schauseite, ohne ihr die Wucht und Größe zu nehmen, die dieses erste rein bürgerliche Großbauwerk des Nordens auszeichnet. Es gehört zu den mächtigsten Leistungen des neuschaffenden Geistes der Zeit und ist in der Folge auch nicht wieder erreicht worden.

2276. Brügge.

Ähnlich entwickelten sich die Dinge in Brügge. Schon im 13. Jahrhundert entstand die „Wasserhalle", ein bedeckter Markt an einem Wasserlauf (15. Jahrhundert ausgebaut, 1789 abgebrochen). 1248 begann man den Belfried an der alten, 1180 abgebrannten hölzernen Tuchhalle; seit 1291 führte Frater Simon von Genf den steinernen Neubau auf (1364 ausgebaut, seit 1561 erneuert). Die Halle bildet einen Block von 43,5 : 84 m und steht in den Formen jener zu Jeperen nahe. Übermächtig, ein echtester Zeuge des Stolzes der Bürgerschaft, erhebt sich in ihrer Vorderseite der Turm in der Höhe von 107,4 m; errichtet sichtlich in der Absicht, mit den Kirchen und zugleich mit den Städten Toskanas zu wetteifern.

2277. Mainz.

Von ähnlicher Ausbildung, doch wie die Wasserhalle turmlos, war die Kaufhalle zu Mainz (1313 vollendet, 1812 abgebrochen), ein dreischiffiges, zweigeschossiges, unregelmäßiges

Viereck von 22,5 : 27,5 m Breite und 42 m Länge; gleich den niederländischen Vorbildern ausgezeichnet durch reichen figürlichen Schmuck; in allen Teilen eine ausschließlich dem Handel geöffnete Halle; äußerlich mit Zinnen und Ecktürmen, sowie mit einem kleinen Erker (Chörlein) an der vorderen Schmalseite, der bald zu einer für die städtischen Bauten Deutschlands bezeichnenden Eigenart werden sollte. Denn der Bau solcher bürgerlicher Geschäftshäuser blieb keineswegs auf die Niederlande beschränkt.

2278. Weitere Bauten.

Freilich hatte es hier seine stärksten Wurzeln. 1317 wurde der Grund zur Tuchhalle in Löwen gelegt durch die Meister Jan Stevens, Art. Hare und Gort. Naes (1680 zur Universität umgebaut), einem reizvollen, jetzt unscheinbar gewordenen Bau; 1340 wurde die Halle zu Mecheln begonnen, eingeschossig, mit niederem Turm; 1346 jene zu Diest; 1369 jene zu Lier bei Antwerpen (1411 vollendet). Die Tuchhalle zu Gent, die seit 1324 neben dem Belfried entstand, bescheiden in den Abmessungen, aber zierlicher Gestalt, schließt den Reigen der wichtigeren dieser Anlagen.

2279. Rathäuser in Deutschland.

Hand in Hand mit ihnen geht der Bau der Rathäuser. In Alost erhielt sich ein solches schon aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Aber nach dieser Richtung des bürgerlichen Bauwesens überflügelten die Rheinlande bald Flandern und Brabant. Die Rathäuser zu Aachen (um 1333 begonnen, erneuert), zu Trier, dem ein Kaufhaus (1373 zuerst genannt) und ein städtisches Versammlungsgebäude, das sogenannte Rote Haus, zur Seite gestellt wurden, gehören hierher. Wichtiger ist jenes zu Köln (um 1300 begonnen, vielfach umgebaut), dessen Hansasaal bei 25 m Tiefe 11 m Breite gehabt haben dürfte. Noch erhielt sich die prachtvolle Ausstattung des in Holztonne gedeckten Raumes mit einer Reihe von Bildsäulen berühmter Fürsten aller Zeiten: Neben Hektor König David, neben Cäsar Gottfried von Bouillon, neben Artus Karl der Große. In den Jahren 1407—1414 wurde dann ein Turm von 13 m Quadratgrundfläche angebaut. Das Rathaus zu Mainz (zerstört) war dem Kölner verwandt, ebenso wie das zu Nürnberg (um 1340 begonnen); alle drei mit Chörlein am Saale, der in Nürnberg 39,5 : 11,5 m mißt. Diese Bauten gehörten in der Anordnung zusammen und stellen ungefähr die Grundanforderungen an das Rathaus einer deutschen Handelsstadt fest: Die Verkaufshallen im Erdgeschoß; der durch stattliche Treppen zugängliche Saal für Feste, Sitzungen, für den Börsenverkehr, aber auch, wie die Vorkehrungen zum Heraufwinden von Gütern beweisen, für die Auslage von Waren; also ein Gebäude, das möglichst vielseitigen Anforderungen zu dienen und in seiner äußeren Erscheinung die Kraft und den Wohlstand der Stadtgemeinde zum Ausdruck zu bringen hatte. Süddeutschland besitzt eine Reihe solcher Geschäftshäuser, von denen viele freilich durch Umbauten und Vergrößerungen ihre alte Kunstgestalt einbüßten, andere ganz neuen Anlagen Platz machen mußten. Das Kaufhaus zu Straßburg (1358, 1389 erweitert) ragt mehr durch Größe (gegen 130 m lang) als durch künstlerischen Schmuck hervor. Der Saalhof und der Römer (1405—1416) in Frankfurt a. M. geben zusammen Kunde von der Handelsbedeutung und der politischen Wichtigkeit der Mainstadt. In Regensburg entstand um 1350 das alte Rathaus, 1408 in diesem der Ratssaal, ein Werk von besonders glücklicher, reich verzierter Gestalt: Das hübsche Thor mit zwei Wächtern im Relief, die über diesem zum Fenster herauszuschauen scheinen, das anmutige Chörlein, der große Reichssaal, so oft Schauplatz der Reichstage; in Passau das Rathaus (1298) mit einem Saal von rund 30 : 22,5 m Weite und stattlichen Thoren (seit 1888 erneuert); in München überbrückt der Saal des Rathauses (1315 zuerst genannt, im 14. Jahrhundert und 1443 erweitert) eines der Stadtthore; in Ulm (14. Jahrhundert) entstand es aus dem alten Kaufhause. Die Formen sind meist schlicht, aber würdig, nur einzelne Zierglieder zeichnen den Bau aus. Aber diese sind an der rechten Stelle angebracht, in trefflichem Verhältnisse zum Marktplatz so durchgebildet, daß sie mehr in Hinblick auf diesen als

auf die Gebäude geschaffen scheinen. So am Rathaus zu Prag, wohl einem Werke des Peter Parler (1350 vorhanden, 1399 ausgebrannt), mit reizendem Chörlein, einem kleinen auf einem Pfeiler ruhenden, vor die Hausfront sich vorbauenden gotischen Chor, der auch in reizvoller Ausbildung am Carolinum in Prag, am Pfarrhof der Sebalduskirche, jenem der Lorenzerkirche und am Schüsselfelderschen Haus zu Nürnberg sich wiederholt: ein Beweis für die innige Zusammengehörigkeit der Prager und Nürnberger Bauschule. In Böhmen entwickelte sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts der Bau der Rathäuser (Saaz 1362, Laun 1398, Kaaden 1402, Leitomischl 1418, Braunau 1419) und zugleich jener von „Lauben", längs der Marktplätze als offener Handelsstätten. Im ferneren Osten war das Kaufhaus zu Olmütz (1378) und die großartige Tuchhalle zu Krakau (14. Jahrhundert, im 16. Jahrhundert ausgebaut) und das prächtige, durch zahlreiche Umbauten immer malerischer ausgestaltete Rathaus zu Breslau (1332 begonnen, während des 14. und 15. Jahrhunderts ausgebaut, Turm von 1445), Zeugen des Eroberungszuges der Handelsbewegung.

Vergl. I. S. 614, N. 1985.

2280. Rathäuser der Niederlande.

In den Niederlanden entstand als Hauptwerk dieser Art das Rathaus zu Brügge (1377 begonnen, 1792 beschädigt), mit großen Holzwölbungen im ersten Geschoß und reizvollem bildnerischen Schmucke von Peter van Oost im Hauptsaal und an den Schauseiten. Rasch folgten dann mehr solche Bauten im 15. Jahrhundert. Das Rathaus zu Wesel ist 1390 bis 1396 von Gelisz [?] in zierlichsten Formen erbaut; jenes zu Brüssel, seit 1402 die östliche von Jacob van Thienen, seit 1443 die westliche Hälfte von Jan van Ruysbroeck erbaut, steigerte den Reichtum der Form aufs höchste und gab den Niederlanden nach dieser Richtung das Übergewicht über Deutschland wieder zurück: Etwa 60 m breit, gegen 50 m tief, einen Hof umfassend, ist es auf das zierlichste mit Blenden und Nischenwerk ausgestattet und von einem 114 m hohen, fast kirchlich gestalteten Turme überragt; ein schon überreiches, der alten Kraft entbehrendes, aber in seinem kostbaren Schmucke im Äußern und Innern überaus anziehendes Werk. Es fand dies noch eine Fortbildung nach der Richtung des Reichtums im Rathaus zu Löwen (1448—1463, von Matthäus de Layens), an dem auch schon der Glockenturm fehlt und die dekorativen Gestaltungen unbedingt vorwalten. Die Rathäuser zu Bergen (Mons, 1458 bis 1467), Gent (1481 begonnen, 1533 vollendet) steigerten womöglich noch die Auflösung der Außenmauern in zierlichen Einzelheiten und Schmuckgliedern. Ruhiger und großartiger wirkt die Kaufhalle Kölns, der Gürzenich (seit 1442), dessen Obergeschoß einen Saal von 60 : 23 m Breite beherbergt.

2281. Glockentürme.

In den westlicher gelegenen Städten bietet auch in der Folge der Glockenturm den Anfang des Baues des Stadthauses. So in Dowai, wo dieser im 14. Jahrhundert angelegt und bis 40 m ausgebaut wurde, während das zweigeschossige Rathaus dem 15. Jahrhundert (seit 1857 erneuert) angehört; in Calais, wo am angeblich 1295 gegründeten Rathaus im 15. Jahrhundert der Turm erbaut, dieser aber 1740 erneuert wurde, in Atrecht (Arras), dessen Turm von 1463—1554 erbaut (1834 erneuert) wurde, während das Rathaus dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehört. Ähnlich in Abbeville. In Frankreich selbst, überall dort, wo eine starke Fürstengewalt vorherrscht, stehen die Rathäuser an Bedeutung zurück. Ähnliches wie im Osten entstand hier erst mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, so in Compiegne und St. Quentin.

2282. Nutzbauten.

„Poorters loge" nennt sich ein Bau in Brügge, in dem die Geschäftsleute der Stadt dem Vergnügen lebten; hier fanden die Redeübungen, das Kartenspiel, die Würfel ihre Stätte. Im 14. Jahrhundert gegründet, wurde es im 15. ausgebaut. Der „Runde Tisch" hieß ein ähnlicher, den Matthäus van Layens in Löwen baute (1480). Der Gerichtspflege weihte man das alte Brothaus zu Brüssel (gegründet im 13. Jahrhundert, zu Anfang und Ende des 16. umgebaut, 1695 zerstört), eine der reizvollsten Anlagen niederländischer

Spätgotik. Und auch die Fürsten ließen sich 1452 durch den Stadtbaumeister von Brüssel, Wilhelm de Vogel, in ihrem Schloß zu Löwen (1782 zerstört) einen Saal von mächtiger Ausdehnung errichten, wie auch ihr Brüsseler Schloß (1345 erweitert) ein Bau von ansehnlichen Abmessungen war. Die Brücken zu Lüttich und Dinant, die ins 13. Jahrhundert zurückreichen, jene zu Doornijk (Pont-a-Pont, von 1315), zu Namen (15. Jahrhundert), Lüttich (Pont des Arches, 1446) u. a. sprechen von dem starken Straßenverkehr.

2283. Rathäuser der Hansa.

Wie in den Niederlanden reiht sich im Osten Rathaus an Rathaus. Jede größere Stadt besaß ein solches, und wo es aus dem Mittelalter fehlt, wie z. B. in Dortrecht, sind spätere Neubauten schuld daran. Die ganze Reihe der Hansastädte erkannte das Bedürfnis, ihrem Geschäftsbetrieb eine Stätte zu bereiten: So in einer monumentalen Kunstform in Westfalen: Das Rathaus zu Münster i. W. (14. Jahrhundert) mit seinem prächtigen Schaugiebel, zwar nicht breiter, aber doch überaus reicher Anlage; das leider sehr beschädigte in Dortmund (begonnen nach dem Brand von 1232), das neuerdings ausgebaut wurde; beide nähern sich in der Einzelbehandlung noch der kirchlichen Architektur. Braunschweigs alte Bedeutung drückt sich in einem reizvollen, zwei Seiten eines Platzes in der Grundgestalt eines Winkels ausfüllenden Rathausbau mit stattlichem Saale aus, das schon 1250 begonnen, 1393—1396 erweitert und 1447—1468 vollendet wurde. Deutlich erkennt man die Absicht, durch gesteigerten architektonischen Schmuck dem Bau eine seine eigentlichen Maßverhältnisse überragende Bedeutung auch neben den großen Stadtkirchen zu geben und dabei in thunlichst selbständiger Weise die überlieferten Formen zu verwerten. Namentlich die zierliche Gestaltung der Hallen des Obergeschosses giebt dem Bau einen hohen Rang unter den gleichzeitigen Anlagen. In zwei Flügeln ist auch das Rathaus zu Hannover an Stelle des alten „Theatrum“ und seiner Lauben errichtet (1413 und 1439 der Flügel an der Marktstraße, 1455 der größere an der Köbelingerstraße). Goslar und andere Städte des Harzes folgen diesem Beispiele, ebenso Lüneburg und die niedersächsischen Handelsplätze. Hamburg besaß sein Rathaus aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts bis zum großen Brande von 1842, mit einem Saale von 23 : 10 m lichter Weite und, wie alle diese Bauten, mit einer stattlichen Statuenreihe an der Schauseite. Bremens Rathaus (1405—1407) wurde zwar vielfach umgebaut, besitzt aber noch den alten Saal von 13 : 39 m Weite. Jenes von Lübeck (1389, 1442 vollendet, mehrfach ausgebaut), dem braunschweigischen nahestehend, mit ansehnlicher Fassade, dem gewaltigen Einfluß der hier gepflogenen Verhandlungen auf die ganze politische Lage der Ostseeländer angemessen. Auch hier erscheint der Bau durch eine hoch emporgeführte Blendarchitektur, durch frei aufgeführte Türme als größer, wie er thatsächlich ist; auch hier sieht man deutlich das Bestreben der Bürgerschaft, ihr weltliches Heim neben dem geistlichen angemessen zur Geltung zu bringen. Ganz ähnlich in Rostock. Reich und anmutig sind die Rathäuser der Mark Brandenburg: Die kaiserlichen Herren waren fern, die Städte entwickelten sich freier als in kleineren Staaten: Jene in der Altstadt und der Neustadt Brandenburg (ersteres um 1450 erweitert, das andere 1405 vollendet), Tangermünde, Königsberg i. N. (14.—15. Jahrhundert) und andere mehr sind Beweise hierfür. Ebenso in Pommern, wo Stettin und Stralsund hervorragen. Städte wie Danzig, Reval, Riga, Dorpat sind noch heute Zeugen der Übergewalt der deutschen Handelsherren an den Küsten der Ostsee, die dort in den Deutschordensrittern schwertgewaltige Verbündete fanden. Die Rathäuser zu Reval und Danzig (Anfang 14. Jahrhunderts), das Gildenhaus mit seinem noch heute als Börse dienenden Saale, das Schwarzhäupterhaus zu Riga und das ältere dortige Gildenhaus (13. Jahrhundert), der Arthushof in Danzig (1480 erneuert) sind noch Zeugen der Größe und Tüchtigkeit der deutschen Ansiedlungen.

2284. Festungsbauten.

Dieses Aufblühen des bürgerlichen Bauwesens vollzog sich gemeinsam mit den erhöhten Vorkehrungen für Befestigung der Städte, die nun, zu Bünden geschlossen, für

sich einen Staat im Staate zu bilden begannen. An der Spitze steht wieder Köln, das sich längst über seine alte Umwallung hinweg ausgedehnt hatte. Die neue Umwallung mag auf die Zeit von 1180—1200 zurückgehen und umfaßte die neu entstandenen Vorstädte durch einen Mauerkranz in Form eines Halbkreises, dessen 3 km langer Durchmesser am Rheine sich hinzog. In der Mitte des 13. Jahrhunderts waren die hauptsächlichen Thorburgen, jede für sich ein gewaltiges Werk, errichtet worden: Das Ehrenthor, das Severinsthor, das der Porta nigra in Trier verwandte Gereonsthor (1882 abgebrochen), das mächtige Bayenthor und andere mehr. Sie waren anfangs erzbischöfliche Trutzburgen, die bald in Stadtbesitz übergingen und durch von kleineren Halbrundtürmen bewehrte Mauern unter sich verbunden wurden. Mit den städtischen Verfassungskämpfen, der seit 1396 vollzogenen Übernahme der Verwaltung durch die Bürgerschaft, dem Zwiespalt mit dem Erzbischof, der gelegentlich nicht einmal demselben Papste huldigte wie die Stadt, trat das kirchliche Bauwesen vollends zurück. Neue, immer wieder strengere Ordensgemeinschaften, wie die aus dem Orient verdrängten, während des 14. Jahrhunderts sich über Europa ausdehnenden Karmeliter, die Antoniter und Kartäuser siedelten sich zwar an; Kloster und Adel bauten ansehnliche Absteigehöfe in der nun zum Mittelpunkt des wirtschaftlichen Lebens gewordenen Stadt. Überall trat aber damit auch das Bedürfnis hervor, der Sicherheit der Städte große Opfer zu bringen; überall stellte der Rat Baumeister in seine Dienste, die ununterbrochen dem Gemeinwesen wichtige Dienste zu leisten hatten; sorgte er für Ziegeleien, Steinbrüche, Kalkbrennereien, die, durch Ratsbeamte geleitet, auch den Bürgern ihre Dienste darboten.

Dabei galt zweifellos auch die Schönheit der Stadtmauern und namentlich der Thore dem Gemeinwesen als ein Ziel des Stolzes. Nicht nur sollten sie einen Schild bilden, der die hinter ihnen liegenden Straßen vor den feindlichen Geschossen deckte, sondern sie sollten diesen auch einen würdigen, künstlerischen Abschluß geben. Man braucht nur die Hintergründe der zeitgenössischen Gemälde zu betrachten, um zu erkennen, daß die Zeit vollen Sinn für den malerischen Wert ihrer Stadtanlagen besaß. Noch stehen Hunderte solcher Türme, nachdem Tausende zerstört worden sind.

2285. Niederlande.

Die großen flandrischen Handelsstädte wetteiferten auch hier mit den deutschen Hauptorten. Jeperen mit seinen 12000 Häusern, 4000 Webstühlen, 200000 Einwohnern wuchs rasch über die alte Ummauerung hinaus. Ähnlich Brüssel, Löwen, Thienen (Tirlemont), Diest, Arschot, Lier, Brügge, Kortrijk, Bergen. Die 1280—1297 errichtete Stadtmauer von Doornijk hatte eine Länge von 5,5 km, war mit 63 Halbkreistürmen bewehrt; ähnlich jene von Brügge (1270—1332) mit ihren sieben starken Thorburgen; jene von Gent (10,3 km lang, 1254—1383); von Brüssel (1357—1379), von der das mächtige Haller Thor sich noch erhielt (1381 gebaut), deren Saal im Obergeschoß einem Festraum mehr als einem Waffenplatz gleicht. Der dortige Tuchmacherturm (1407), wie der Turm „Verloren Kost“ in Löwen (1340 von Herzog Wenzel gebaut) waren Rundbauten von gewaltiger Kraft und Höhe; andere von gleicher Bedeutung. Manche, wie der Turm zu Terheyden bei Löwen, waren von Ziegel. Ebenso füllte das Land eine Reihe starker Herrensitze von zum Teil stattlicher Gestaltung und festester Anlage.

2286. Nordöstliches Deutschland.

Ähnliches fand sich wieder im Osten. Im Gebiet des Backsteins nehmen die Festungsbauten die reichsten, manchmal eigenwilligsten Formen an, seitdem jene Bauweise, die im Ordenslande sich ausgebildet hatte, mehr und mehr nach dem Westen vordrang. Die Bewegung ist hier also rückläufig. An künstlerischem Wert übertreffen die Thore der Mark Brandenburg vielfach die Kirchenbauten: so namentlich das malerisch reiche Uenglinger Thor zu Stendal (um 1400), dessen unteres Geviert an den Ecken Runderker beleben und über den Zinnen des dritten Geschosses einen hohen Rundbau trägt: Das Ruppiner Thor zu Gransee, das

Elbthor zu Werben (1460), das Neustädter Thor zu Tangermünde (1436—1440 erhöht), der Turm des Steinthores zu Brandenburg (1380) mit seinem zuckerhutförmigen Dachgewölbe, seiner schraubenförmigen Musterung mit farbigen Ziegeln, das Rathenower Thor zu Brandenburg (1375), der Turm am Hühnerdorfer Thor zu Tangermünde, das Rote Meer in Stargard mit einer Rautenmusterung am oberen Rundbau, die Türme von Pyritz, Anklam, Demmin, das Kröpeliner Thor in Rostock (1361) und viele andere Werke zeugen von der Kraft des städtischen Lebens jener Zeit.

2287. Städtische Wohnhäuser.

Die innige Gemeinsamkeit der flandrischen und norddeutschen Lande offenbart sich namentlich in den Wohnhausformen und zwar zunächst in jenen festen Häusern, die, wie der Erzbischof von Reims in seinem Interdikt von 1179 tadelnd sagt, den Türmen gleichen, den sogenannten Steenen (Steinen). So der Ameyde Steen zu Gent, der Duyvelsteen daselbst, in dem 1335 Jakob van Artevelde gefangen saß (beide aus dem 13. Jahrhundert), der Utenhovensteen am Freitagsmarkt (14. Jahrhundert), das Haus Male mit seinen 7 Türmen (1717 zerstört) in Brügge, das mächtige Haus Nassau in Brüssel (um 1340, 1401 umgebaut, Kapelle von 1506, nur in Resten erhalten).

Ähnliche Häuser finden sich mehrfach in den rheinischen Gebieten. Köln besaß deren eine stattliche Zahl. Das Etzweilersche Haus in der Straße „Unter Taschenmachern" zeichnete sich durch Zinnen und Ecktürmchen aus, die sich über dem zweiten Obergeschoß wehrhaft hinzogen. Aber trotzdem war es ein Kaufhaus, eingerichtet für den Geschäftsverkehr, mehr fast als zu Wohnzwecken. Dagegen ist das Schüsselfeldersche Haus (früher Haus Nassau genannt) in Nürnberg geradezu eine Veste, nur mit Schlitzen in den beiden unteren, einem reizenden Chörlein im Hauptgeschoß und Zinnen mit Ecktürmen über dem vierten Stockwerke, schmal aufsteigend, trotzig. Das Steinerne Haus in Kuttenberg in Böhmen ist dem Schmucksinn der Zeit gemäß reich mit Bildnereien geschmückt und dazu nach der Landessitte mit einem Laubengang im Erdgeschoß versehen. Ähnliche Bauten finden sich noch in mancher deutschen Stadt, freilich sehr selten in ursprünglichem Zustande.

2288. Der Holzbau.

Der norddeutschen Tiefebene gemeinsam ist die eigentliche Grundgestalt des Wohnhauses, wie sie sich im Holzbau geltend macht, jene Anordnung in schmaler, langgestreckter Bauweise, die in einer mittleren Diele das Leben der Familie abspielen läßt und in die Seitenschiffe, wenn man so sagen darf, die Nebenräume verlegt. Diese wurden dann oft durch eingebaute Zwischendecken in zwei Geschosse getrennt, auch wohl an den Schauseiten eine „Hängestube" über der Thür angeordnet; so daß nach außen das ganze Erdgeschoß zweiteilig auftritt, während im Innern sich eine Diele von ansehnlicher Höhe erhebt. Diese wird als Werkstätte, Handelsplatz, Arbeitsraum für Familie und Gewerbegehilfen verwendet und dient dem Hause als eigentlicher Mittelpunkt. Die Wohnungen des Gesindes sind, wie im sächsischen Bauernhause, in das eingebaute Hängegeschoß verwiesen; die vorderen Nebenräume dienen als Schreib- und Empfangsstube, die Familie wohnt im wesentlichen nach dem Hofe zu, während die Obergeschosse in der Regel als Speicher dienen.

Diese Grundform, die vom Holzbau aus und vom Dorf in die Stadt überging, übertrug sich auf den Steinbau. So schon an der Tuchhalle zu Yeperen. Sie ist weithin in den Hansastädten zu verfolgen, in die sie, wie es scheint, namentlich von Westfalen aus getragen wurde. Aber noch schwebt zu viel Unklarheit über den Entwicklungsgang dieses nationalen Kunstzweiges, um die Richtung seiner Entwicklung sicher nachweisen zu können.

2289. Hauskapellen.

Beliebt und stattlich ausgebildet werden die Hauskapellen. Köln (Haus des Bürgermeisters Hardenrath in der Rheingasse, 1466, u. a.), Regensburg und viele andere Städte bieten hierfür ansehnliche Beispiele. Ihre Grundform ist stets schlicht, meist einfach rechtwinklig, manchmal durch den Ausbau des Chörleins erweitert.

2290. Kirchenbau.

So bricht sich das Neue zunächst im bürgerlichen Bauwesen Bahn. Zwar werden neue Stilformen nicht gefunden, die alten mit akademischer Richtigkeit und künstlerischem Sinn, nicht aber mit tiefer greifendem Schaffensdrange verwendet. Man spürt nur dort, wo die unteren Kreise des Volkes bildend hervortreten, das Walten volkstümlicher Eigenart: so im Holzbau. Sonst lagert über der Welt das Gefühl formaler Sicherheit in den erlernten französisch-gotischen Formen, die damals durch die bürgerlichen Baumeister ihre eigentlich schulmäßige Ausbildung erhielten. Im Kirchenbau zeigt sich am deutlichsten, daß diese akademische Kunstauffassung keine Kraft zur Fortgestaltung, mithin kein inneres Leben mehr besaß.

2291. Dominikanerkirche Vergl. I. S. 588, M. 1905.

Die Dominikaner erscheinen auch in den Niederlanden als die eigentlichen Träger der geometrisch klar ausgebildeten, der plastischen Fülle entkleideten Gotik. Auch hier waren sie mit dem Bau einheitlicher, saalartiger Kirchen hervorgetreten: So an der Dominikanerkirche zu Gent (1240); sie ist ein schlichtes Viereck mit einem Holzgewölbe von fast 21 m Spannweite; an jener zu Löwen (1230 gegründet, 1251 noch im Bau), die zwar dreischiffig ist, doch ein Rechteck von 55 : 28 m, mit einem Chor erst aus dem 15. Jahrhundert. Aber diese Selbstbeschränkung blieb den Orden nicht eigentümlich; auch diese hielten sich nicht auf die Dauer an sie. Wie selbst die Bettelmönche ihr Auftreten zu solcher Prachtliebe steigerten, daß man z. B. ihren Konvent in Brügge spottend den Palast der Minderbrüder nannte; so drängte das kirchliche Leben überall auf größten Reichtum der Formen. Selbst in kleinen Städten schuf das 14. Jahrhundert in Flandern mit den Kathedralen von Doornijk, Utrecht und Lüttich wetteifernde Gotteshäuser. So wurde die Stadtkirche von S. Jan zu Herzogenbusch (Bois-le-duc) 1280 gegründet, eine fünfschiffige Anlage; der Chor von S. Sulpiz zu Diest, Notre Dame zu Hoei (Huy, 1311 gegründet, 1499 ausgebrannt), die Pfarrkirche zu Arschot (1331 begonnen, 1337 von Jan Pickart der Chor), die Frauenkirche zu Halle (Hal, 1341—1409) wurde ganz im Sinn des französischen Kathedralbaues in den reichsten Formen angelegt und auf das zierlichste geschmückt. Aber es fehlt dem Schmuck bereits an dem persönlichen Werte, den er früher besaß: Ein Meister entwarf ihn, Hilfskräfte führten ihn in Nachbildung des Musters aus; während einst der einzelne Steinmetz selbst sich im Bildwerk geltend zu machen verstand. Die Kunst des Bauens wurde planmäßig, mit geschickterer Arbeitsteilung gehandhabt. Dazu wachsen die Kirchen in die Breite, der gewaltigen Volksmenge zu genügen. Die Liebfrauenkirche zu Brügge erhielt seit 1344 ein viertes Schiff, ebenso S. Gudule zu Brüssel seit 1350. Ähnliche Erscheinungen aller Orten. Einfacher in der Erscheinung, aber nicht minder Ausdruck jenes religiösen Empfindens, das in der Größe des Gott durch den Kirchenbau dargebrachten Opfers sein Genügen sieht, sind die holländischen Kirchen. So die Große Kirche zu Dordrecht (Westteil 1339 vollendet), die im Chor siebenschiffige Neue Kirche zu Amsterdam (1421 und 1645 abgebrannt), S. Pankratius in Leiden und viele andere mehr zeigen zwar verschiedenartige Formen, doch in der Regel die Nachbildung, Erweiterung oder Einschränkung des französischen Plangedankens und Querschnittes bei derberen Ausdrucksmitteln: Vertritt doch oft das Holzgewölbe jenes von Stein. Man kann erkennen, daß die Schule der Steinmetzen in den Brüchen ihren Sitz hatte, daß von den mit gutem Haustein versehenen Landstrichen die schulmäßige Ausbildung der Architekten hervorging, die diesen vor anderen einen so mächtigen Vorsprung schuf. So hat immer noch die Pikardie das Übergewicht in den Niederlanden und dadurch die französischen Landesteile einen Vorsprung gegen die deutschen, der sich auch in den übrigen Künsten bald geltend machen sollte.

2292. Stadtkirchen in den Niederlanden.

Die Grafenkapelle am Dome zu Koortrijk, die Graf Ludwig von Male 1373 für die bei Gröningen gefallenen französischen Ritter erbauen ließ, greift auf die Ste. Chapelle in Paris zurück; das große Hauptwerk in den Niederlanden, der Dom zu Antwerpen, ist durchaus französischen Grundrisses (1352 begonnen unter Jean Amel oder Appelmans

aus Boulogne, † 1398, später unter dessen Sohn Peter, seit 1434 unter Jean Tac, seit 1449 unter Meister Everaert), die fünfschiffige Anlage wurde im 15. Jahrhundert (1425 bis 1500) durch weite Anbauten zur siebenschiffigen umgestaltet, die Schauseite bis zu ihrer ersten Galerie als zweitürmige Anlage errichtet.

2293. Dom zu Köln.

Es erhob sich hier die Stadtkirche in glänzender Entwicklung; sie wetteiferte an Größe mit den Domen der Erzbischöfe. Diese selbst freilich fanden nicht gleiche Unterstützung. Um den seit Jahrzehnten stockenden Bau am Dome zu Köln zu heben, ließ man das Langhaus liegen und begann die Türme, diese riesigen Zeugen opferfreudiger Kirchlichkeit und Ruhmsinnes. Meister Michael legte sie um 1350 an und die Folgezeit beschäftigte sich fast ausschließlich mit ihrer Fortführung; nur an den Seitenschiffen des Langhauses wurde außerdem langsam fortgebaut: Es giebt kaum einen für die Zeit bezeichnenderen Vorgang als die Wahl dieses Mittels, den städtischen Ehrgeiz vor den Wagen der Kirche zu spannen: Man sammelte nicht Geld, um ein gottesdienstliches Haus, eine erzbischöfliche Kirche zu errichten; sondern man baute mächtige Türme, um dem ermatteten kirchlichen Sinne Geld abzuringen, um durch sie für den Bau werbend zu wirken. Demgemäß waren denn auch die Pläne beschaffen: Das Gewaltigste zu leisten, die Kirchen aller Welt zu überbieten, war die Absicht: Das ist nicht mehr jene Anschauung vom Ziele des Schaffens, aus dem die wahre Kunstförderung hervorgeht. Kunst ist Ausdruck eines vertieften Seelenlebens; sie leidet stets, wenn sie anderen Herren, dem Ruhm oder dem Wetteifer, dienen soll.

Vergl. I. S. 560, N. 1824.

2294. Münster zu Straßburg.

So in Straßburg: Der schöne Plan Erwins zur Schauseite des Münsters wurde als eine Schule des künstlerischen Feingefühls, bis etwa 1365 unter dessen Sohn Johannes Winlin († 1339) und dessen Nachfolger, Meister Gerhard (1341—1371) durchgeführt. Aber als das dritte Geschoß des Südturmes fertig geworden war, also etwa gleichzeitig mit der Kölner Planung, beschloß man, den Bau höher zu führen, schob zwischen die dritten Geschosse ein unorganisches Mauerviereck, somit das alte Ebenmaß zwischen Schifflänge und Turmhöhe zerstörend. Diese Zeit brachte in die niederländisch-deutsche Kunst ein verändertes Maßgefühl für die Turmbauten: Sie steigen zu einer in anderen Ländern nicht erreichten Höhe, oft weit über das hinaus, was andere Zeiten und Völker für künstlerisch berechtigt halten. Die Höhe des Turmes erscheint seither — und auch noch heute — den Deutschen als ein besonderer Ruhm. Freilich giebt es kein allgemein anerkanntes Gesetz, das die Verhältnisse zwischen Schifflänge und Turmhöhe regelt. Aber sicher ist es ein Zeichen künstlerischer Schwäche, daß den Deutschen im 15. Jahrhundert das innere Ebenmaß abhanden kam, das früher dieses Verhältnis regelte. Der Kölner Dom und der Ausbau des Straßburger Münsters sind kennzeichnend für die mit Größe prahlende Kunstauffassung einer innerlich verflachten Zeit.

Vergl. I. S. 554, N. 1805.

Die sachliche Großartigkeit dieser Bauleistungen konnte auch den Mangel eigentlich schöpferischer Gedanken nicht verdecken: Sie ist der Ausklang der in ihrem Beginne größeren französischen Kunst. Vergeblich wird man in den Türmen von Köln Gedanken suchen, die nicht vorher ihre Ausbildung gefunden: Es ist eine zu Großem befähigende Schule und ein außerhalb der Kunst liegender Zweck, die dem Meister die Hand leiteten; nicht die Macht einer Persönlichkeit und ein im höchsten Sinn künstlerischer Wille.

2295. Beginenbauten.

Die auf Schlichtheit und mönchische Einfachheit hinzielenden Bestrebungen hielten in dem allgemeinen Wohlstande fast nur die Beginen aufrecht, jene fromme Gemeinschaft wahrhaft Armer, die sich von den Niederlanden aus bald über ganz Norddeutschland verbreitete. Deren Kirche zu Löwen (1305 begonnen) war ein des Querschiffes und des reicheren Chorabschlusses entbehrendes Viereck von 30 : 60 m, von basilikalem Querschnitt. Jene zu Diest (Anfang 14. Jahrhunderts) hatte zwar Ansätze eines Querschiffes, doch ohne erheblich aus der schlichten Viereckgestalt herauszufallen.

2296. Hallenkirchen.

Nur schwer gingen die Niederlande zur Hallenkirche über: St. Jacob zu Utrecht, St. Lebuinus zu Deventer, St. Walburgis in Zütphen haben zwar gleich hohe Schiffe; aber geben trotzdem das Querhaus und die reiche Chorentfaltung nicht auf. Die Michaelskirche zu Zwolle, die Kirche zu Hasselt und andere vollziehen den Umschwung zur querschifflosen Pfarrkirche.

2297. Pfarrkirchen in Brandenburg.

Diese hat ihre Heimat im Osten, dort, wo die eigentliche Missionsarbeit von den älteren Ordensgemeinschaften auf die Dominikaner und Franziskaner übergegangen war. So in der Mark Brandenburg. Einige dort gemachte Versuche, eine gute Lösung des Grundrisses zu finden, beweisen, daß man nicht ohne weiteres den Gedanken der Bettelmönche annahm. St. Marien zu Gransee und mehr noch St. Marien zu Prenzlau (1325—1340) geben der ganzen Kirche einen nicht ohne Künstelei geschaffenen einheitlichen Ostabschluß; der namentlich in Prenzlau zur Geradlinigkeit zusammengezwungen, Gelegenheit zu prächtiger Entwicklung der Giebelarchitektur bietet.

Aber in langer Reihe schließen sich diesen Versuchen die dreischiffigen Hallenkirchen an, bei denen der Chor höchstens durch stärkere Profilierung der Gewölbgurte und Pfeiler von dem Langhause getrennt ist. Meist sind die in drei Seiten des Achteckes geschlossenen Mittelschiffchöre von Hallenumgängen umschlossen, an denen sich oft zwischen die Strebepfeiler gebaute Kapellen hinziehen: So an St. Gotthard zu Brandenburg (etwa 1324—1348), St. Katharina daselbst (um 1300, etwa 1380—1390 erweitert), St. Nikolai zu Berlin (1223 gegründet, 1290—1350 in eine Hallenkirche verwandelt), St. Marien zu Bernau (1341 vollendet), St. Marien zu Beeskow (14. und 15. Jahrhundert), St. Marien und St. Nikolai zu Luckau (1281 gegründet, 1390 Neubau), St. Nikolai zu Jüterbock (nach 1300 begonnen, Chor 1475 begonnen), St. Lorenz zu Guben (Anfang 15. Jahrhunderts), St. Marien zu Königsberg (um 1390, Chor 1407, Seitenschiffe 1460 geweiht), St. Nikolai zu Kottbus (um 1400), St. Nikolai zu Spandau (nach 1350), St. Marien zu Fürstenwalde (1446 begonnen) und vielen anderen mehr.

2298. Pommern.

Die Bauform griff weit über das Brandenburgische hinaus. So nach Pommern. Auch hier setzt das Bauwesen mit einer Anzahl Werke ein, die das Querschiff und die niederen Seitenschiffe haben. An der Marienkirche zu Rostock (Ende 13. Jahrhunderts, um 1380 im Bau) werden sogar erst im 14. Jahrhundert die Querschiffflügel ausgebaut. Die Marienkirche zu Wismar dagegen (Chor 1339—1353), wie der Dom zu Schwerin (1327—1375, Gewölbe des Schiffes um 1416) haben zwar Querschiffe, doch sind hier die Nebenschiffe wie an der Marienkirche zu Lübeck durchgeführt, so daß sie in der Innenansicht zu nebensächlicher Bedeutung herabgedrückt erscheinen. Aber immer mehr dringt die Hallenform durch. Die Marienkirche zu Stargard (14. Jahrhundert) war von vornherein ein Hallenbau, wie der Dom zu Riga der gotischen Basilikalentwicklung zuliebe mit einem höheren Chor versehen wurde. In der Mitte des 14. Jahrhunderts entstand der Chor, bei dem der Umgang eine Höhe erhielt, die den Obergadem in seiner künstlerischen Wirkung fast erstickt. Dazu sind die Strebepfeiler nach innen gezogen, so daß die den märkischen eigentümlichen Merkmale sich auch hier schon durchgeführt oder im Ansatz zeigen.

Vergl. I. S. 600, N. 1943.

Es führte viel zu weit, die Kirchen alle aufzuzählen, an denen sich weniger eine klare geschichtliche Entwicklung äußert, als ein Ringen zwischen der alten Basilikalform und der immer mehr bevorzugten Halle. Die gewaltige Jakobikirche zu Stettin (um 1300), die Johanneskirche zu Stargard (Chor Ende 14. Jahrhunderts) mögen als pommerische Beispiele gelten, mit denen jedoch basilikale, wie die Nikolaikirche zu Stralsund (1311 begonnen), an Bedeutung wetteifern. Zu fünf Schiffen steigert sich die Anordnung an der Marienkirche zu Kolberg (1316—1320, Ende 14. Jahrhunderts erweitert).

2299. Niedersachsen und die Marken.

Dieselben Kunstformen greifen weiter landein. In Tangermünde wurde die romanische Stefanskirche zur dreischiffigen Halle mit Chorumgang (seit 1310, 1376 umgebaut, 1500 vollendet), in Stendal neben dem kreuzförmigen Nikolai-Dom die dreischiffige Halle der Jakobikirche seit 1311 begonnen (im 15. Jahrhundert vollendet). In Salzwedel dehnte im 14. und 15. Jahrhundert die Marienkirche ihre Innenräume durch wiederholten Ausbau. In Lüneburg entstand die raumgewaltige fünfschiffige Halle der Johanneskirche mit schon etwas gekünstelter Überdachung, da die ganze Breite des Baues unter ein Dach zu bringen unmöglich schien; in St. Lambert und St. Michael folgten dort zwei ansehnliche Hallenbauten. In Hamburg hat der Brand von 1842 die alten Hallenkirchen zerstört: Noch steht die Katharinenkirche (13. Jahrhundert gegründet, 15. Jahrhundert umgebaut) mit flacher, nachträglich geänderter Chorlösung und die Jakobikirche (1354—1391). Ähnlich war St. Petri (1370 wurde hier, wie an St. Jakobi 1498, ein viertes Schiff angebaut). Die Johannesklosterkirche, ja der Dom hatten wie die Hauptkirche Lüneburgs 5 Schiffe von annähernd gleicher Höhe.

2300. Polnische Gebiete.

Dieselbe Kunstweise greift tief in polnisches Land hinein: Der Dom zu Gnesen (Mitte 14. Jahrhunderts) ist ein langgestreckter Saalbau dieser Art, noch mit niederen Seitenschiffen, trotz aller Verunstaltung mächtig wirksam durch die ruhigen Massen im einheitlichen Raum. Der Dom zu Posen hat Chor und Umgang aus gleicher Zeit. Ähnlich St. Marien in Posen (um 1430). Es sind also hier gerade die Kathedralkirchen, die sich der vereinfachten Grundform anschließen. Ihrem Beispiel folgen städtische Bauten, wie Bnin und Dolzig im Kreise Schrimm.

2301. Preußen.

Gleicher Art in Preußen. Die derbe, schwerfällige Katharinenkirche zu Braunsberg (1346 begonnen) endet gegen Osten für das Mittelschiff dreiseitig, für die Seitenschiffe zweiseitig. Daneben steht auch hier die Marienkirche zu Danzig (gegründet 1343, vollendet 1403 bis 1446 und 1484—1502) mit dreischiffigem Querbau. Aber da das Hallensystem überall durchgeführt ist, wirkt das Innere keineswegs in der Art der alten Bauten. Die Kreuzform erscheint minder scharf ausgesprochen. Die später übliche Kirchenform entspricht im wesentlichen dem Langhaus der Marienkirche: Eine Halle, beiderseitig mit geradlinigem Abschluß, fast mit absichtlicher Verneinung des Chores. So die Johanniskirche (1460—1465), so aber auch die Kollegiatskirche zu Guttstadt (1373—1391), die Jodocuskirche zu Labiau (um 1300), die im Querschnitt basilikale Marienkirche zu Wormditt (1379 geweiht); bei dieser ist sogar der Chor vom Mittelschiff durch eine Mauer abgetrennt; durch den Anbau von Kapellen zwischen die Strebepfeiler wird die Kirche breiter als sie lang ist.

2302. Ostseeprovinzen.

Gleiche Fortschritte machte diese Bauweise im fernsten Osten. Der Dom zu Dorpat (Anfang 14. Jahrhunderts begonnen) zeigt sie in gewaltigen Abmessungen: Ein im Lichten 73 m langer Mittelschiffraum mit merkwürdigerweise aus dem Dreieck geschlossener Ostendung und nach Art der Lübischen Marienkirche noch niedrig gebildeten Umgängen im Langhaus, Hallen im Chor. Ähnlich die Nikolaikirche zu Reval (Anfang 14. Jahrhunderts), bei der das Raumverhältnis ein besseres, die Kirche kürzer, saalmäßiger gestaltet ist: Hier erscheinen bereits die Seitenschiffe durchweg als annähernd gleich hoch, hat der Baumeister auf das Oberlicht verzichtet. Dem Dom zu Schwerin unmittelbar nachgebildet erscheint die Petrikirche zu Riga (1406—1418 erbaut von Johann Romeschotel aus Rostock), an der freilich die Obergadenfenster des anscheinend erst nachträglich 1456—1465 höher geführten Mittelschiffes sehr bescheiden ausfielen.

2303. Skandinavien. Vergl. I. S. 603, N. 1951.

Schweden hielt noch lange am Zentralbau fest. Er äußert sich in gewissen zweischiffigen Kirchen, die über einer Mittelsäule mit vier Kreuzgewölben eingedeckt sind. Die Form erweitert sich zu Kirchen mit zwei solchen Säulen und sechs Kreuzgewölben. Diese Formen gehen bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts zurück; ebenso wie die schlichten dreischiffigen

Hallenkirchen, die durch neun Gewölbe über vier Säulen eingedeckt sind und zwar meist bei gleichen Abmessungen der drei Schiffe. Kreuzschiffe kommen in dem künstlerisch wichtigsten Gebiete, in Gotland, nicht vor, aber selbst der Chor ist nicht ausgebildet: Eine gerade Wand mit drei gekuppelten Fenstern schließt den Bau ab.

In Wisby sind diese Bauformen mehrfach vertreten. Selbst, wo langgestreckte Choranlagen auftreten, wie in St. Georg und St. Klemens ist der Abschluß geradlinig. Apsiden sind selten, kommen aber an den Seitenschiffen der Deutschen Kirche (jetzt Dom, 1225 zum zweiten Mal geweiht) vor. Das Bezeichnende ist, daß in Schweden und Norwegen alle diese Formen sehr frühe auftreten. Sie stehen teils unter englischem teils unter niederländischem Einfluß. So die Dome zu Drontheim und Linköping, an denen schrittweise die Gotik sich Raum schafft. Erst mit dem 14. Jahrhundert begann der Einfluß des norddeutschen Backsteinbaues. Der Dom zu Upsala wurde zu Ende 13. Jahrhunderts von französischen Steinmetzen begonnen, näherte sich aber mit dem Fortschreiten im Bau gegen Westen (1435 vollendet) mehr und mehr den Vorbildern von Brügge und Lübeck. Hier ist der basilikale Querschnitt noch beibehalten, ebenso an der Petrikirche zu Malmö, die des Querschiffes entbehrt, das dort noch angeordnet ist. Aber bald wird die Halle die Regel.

2304. Der Birgittenorden.

Ein 1370 bestätigter Mönchs- und Nonnenorden, der der heiligen Birgitta, schafft sich im Norden aus den vorhandenen Bauformen Vorschriften für seine Gotteshäuser und verwirklicht sie 1388—1430 in der stattlichen Klosterkirche zu Wadstena in Schweden: Die Kirche sollte schlicht sein, aus drei gleichhohen und -breiten Schiffen bestehen, der Hohe Chor westlich — nicht östlich — angelegt sein und geradlinig abgeschlossen werden. Hier war der Raum für die Priester, von dem aus sie durch kleine Maueröffnungen Beichte abhalten konnten, zu der die Nonnen von ihren westlich anstoßenden Klosterräumen aus sich einfanden. Der Marien- oder Nonnen-Chor befand sich im Osten, die für die Nonnen bestimmten Emporen zogen sich an den Seitenwänden hin. Die Nonnenkirche in Danzig, die Birgittenkirche in Reval sind Beweise dafür, daß der Orden auch außerhalb Schwedens an seiner eigenartigen Regel festhielt.

2305. Die Grundformen der deutschen Kirchen.

Über eine gewaltige Landstrecke dehnt sich diese Baukunst niederdeutscher Gotik. Was sie von Frankreich entlehnte, ist bescheiden, verschwindet neben der kraftvollen Ausgestaltung der Eigenart. Es ist ein anderes Werk, diese Baukunst starker Bürgergemeinden und jene eines adelbürtigen Klerus. Die deutschen Bauten schwanken zwar in den Grundgestaltungen, man merkt ihnen das Tasten nach dem rechten Ausdruck des Erstrebten an: Aber sie suchen nicht nach Schmuckformen, nicht nach einer höchsten Steigerung der Zierlichkeit, einer letzten spitzfindigen Verfeinerung des grundlegenden Baugedankens; sie schreiten in mächtigen Schritten dem eigentlichen gottesdienstlichen Ziele zu. Und wenngleich die reichen Stifte anfangs noch manchmal die Kathedralform aufnahmen, wenn die Querschiff-Sonderung sich auch hier geltend macht, so sieht man den Kirchen wie der ganzen Entwicklung des Bauwesens doch an, daß die wachsenden Volksmassen für sich in den Kirchen Raum fordern, daß die in den Zünften sich sammelnde Bürgerschaft, bald in den reichen Städten die führende, drängende Gewalt, für sich die Kirche schufen; als ein Gemeindehaus, das ihrer opferlustigen Frömmigkeit seine Entstehung verdankt; und das daher ihnen auch bequem und anheimelnd sein soll.

2306. Ziegelbau.

Freilich vergaß man nicht die Schmückung der Kirche. Der Ziegel, bald durch Glasierung gefärbt, bald durch kunstvolle Schichtung und Einzelform belebt, bot immerhin nur einen bescheidenen Ersatz für den Haustein. Lange Zeit plagte man sich, die gotischen Formen thunlichst in Ziegel nachzuahmen. Viele reizvolle Giebel, reichverzierte Wandverkleidungen, Blendbögen, kunstreich gebildete Maßwerke zeugen von diesem Streben. Aber es haften ihnen allen die Folgen ihrer Entstehungsart an. Man sieht das Mühselige des Zusammenstückens aus

kleinen Steinen, die mosaikartige Zierlichkeit gerade bei ins Große strebenden Arbeiten; es kommt in der Ausschmückung nicht über eine gewisse Handwerklichkeit hinaus. Und selbst wo einzelne Hausteine verwendet sind, bleibt die Bildnerei klein, unfrei, wie beengt durch die Kostbarkeit des Stoffes.

Die Erfahrungen mit diesen Schmuckformen lehrten die Bauherren immer mehr, auf sie zu verzichten. Während in den Hausteinlanden die Baukünstler nach immer größerer Verfeinerung der Einzelheit strebten, kam man im Norden zu wachsender Einfachheit. Man schritt vor bis zur herben Nüchternheit. Es hat daher lange gedauert, bis die moderne Welt aus dieser heraus den Wert der Backsteinbauten wieder zu lesen lernte. Eine Erkenntnis war im 14. Jahrhundert den Norddeutschen gekommen, die man im Süden früher erlangt hatte: daß nämlich der vielgefügte Verband der kleinen Backsteine erst dann künstlerisch wirke, wenn seine Massen ins Gewaltige steigen. Wenige geben keine ruhige Fläche, in riesigen Wänden verschwindet der einzelne Stein mit seinen Fugen. Nicht der Reiz der Anmut, sondern der der Größe mußte im Lande der Ziegel erstrebt werden.

Und in dieser Richtung entstand Gewaltiges. Die hanseatischen Kirchen wetteifern mit den großen Bauten französischer Glanzzeit an Abmessungen im Grundriß und Querschnitt, an Kühnheit des Aufbaues. Seit dann die Halle siegreich wurde, trat dieser Wagemut nicht mehr in gleich deutlicher Weise erkennbar hervor. Die Neigung, die Last auf einzelnen, womöglich außerhalb der Kirche gelegenen Pfeilern zu vereinigen, ein Gerüst von schlanken, tragenden Gliedern und zwischen diesen nur raumschließende Fenster anzuordnen, weicht einer sicheren Kraft des Bauwesens; die Mauern selbst wirken wieder raumgestaltend; Fenster treten nur soweit auf, wie sie als Lichtspender nötig sind. Die Wucht der starken Strebepfeiler, der hoch ansteigenden einheitlichen Umfassungsmauern und der auf diese getürmten riesigen Dächer spricht hier zum Beschauer. Der Zimmermann, als der eigentlich volkstümliche Werkmeister, behielt doch noch in gewissem Sinne sein Recht. Großartig äußert er dies an den Türmen. Es mag das Streben, die Stadt weithin sichtbar zu machen, den Turmbau hier in einer Weise gefördert haben, die nur in der Normandie ihresgleichen hat. Wie Leuchttürme schauen sie ins Land, den herbeiziehenden Kaufmann von ferne grüßend. Man schaue auf Rostocks seeseitiges Bild! Dabei sind sie einfach im Grundriß und Aufbau, bald zu zweien gruppiert, bald einsam vor die Westfront gestellt, fast stets rechtwinklig und ungegliedert bis auf Blenden und Fenster und das Gesims, das den gewaltigen spitzen Dachhelm trägt. Neben den Domtürmen von Köln, Straßburg, Wien, Ulm, die zum Teil erst in jüngster Zeit fertig wurden, sind jene der Hansastädte die höchsten in deutschen Landen. Und zwar wurden sie wirklich im Mittelalter fertig: St. Andreas in Braunschweig war bis 1551 133 m hoch, St. Petri in Hamburg bis 1842 127,4 m, St. Petri in Rostock 126 m, St. Marien zu Lübeck 123 m, der dortige Domturm 120 m hoch.

2307. Zimmerkunst.

Den höchsten Stand unter den Schöpfungen des Westens nehmen aber die Schlösser ein: Sie stellen das Gegengewicht gegen die Kaufhallen der Niederlande dar. Schon war auf einige von diesen hingewiesen, auf die planmäßige Ausgestaltung, die sie bereits im 13. Jahrhundert erhielten. Nun schritten sie ihrer kunstvollen Durchbildung zu. Die Burgen des Ritterordens sind ihrem ganzen Wesen nach etwas anderes als die der kleinen Landherren im Reiche: Sie sind Sitze einer Verwaltung, einer kasernierten Besatzung und deren in geistlicher Gemeinschaft lebenden Vorgesetzten: Rathaus, Schloß und Kloster in Einem. Demgemäß sind sie ausgestaltet: Schon als der Orden in Marburg in Hessen einen seiner Hauptsitze aufgeschlagen hatte, schuf dort Landgraf Heinrich I. einen Saalbau (1288—1311) von außerordentlicher Größe und Schönheit. Der zweischiffige Hauptraum im Obergeschoß, der in den Formen französischen Kapitelsälen noch nahe steht, ist von jener klaren Grundanordnung,

2308. Deutschherren-Schlösser. Vergl. I. S. 604, N. 1952.

Vergl. I. S. 621, N. 1701.

die auch die späteren Bauten des Ordens auszeichnet. Er setzt sich über die von der zufälligen Gelegenheit des Ortes gebotene Gliederung der Umfassungsmauern hinweg, um ein baulich einheitliches Werk auch auf steiler Felshöhe zu schaffen. Es sind diese zweischiffigen Säle im wesentlichen Übertragungen klösterlicher Bauten auf die Schloßanlage. Denn bisher waren es die Klöster gewesen, die auch politischen Versammlungen fast allein die genügenden überdeckten Räume boten und zwar namentlich in ihren Refektorien, deren damals allerorten in stattlicher Anlage entstanden. Freilich steht in dieser Beziehung das 14. Jahrhundert dem 13. schon erheblich nach, denn die am lebhaftesten bauenden Mönchsgemeinschaften, die Bettel- und Predigtmönche scheuten sich noch, Prachtbauten für ihre eigenen Bedürfnisse aufzuführen. Aber in den großen Sommerrefektorien der Benediktiner und namentlich der Cistercienser war der Ton für die Ausgestaltung des mittelalterlichen Festsaales gegeben.

Vergl. I. S. 614, M. 1678.

So erscheint er auch in der Marienburg, seit 1309 dem Mittelpunkte des deutschen Ritterordens: Es ist der Bau, in dem das nichtkirchliche Bauwesen Deutschlands seinen Gipfel erreichte. Zu Grunde liegt der Marienburg noch der ältere Schloßbau, das um 1280 begonnene, rechtwinklig um einen Hof gelagerte sogenannte Hochschloß. Es deckt sich dieses im wesentlichen mit den älteren Ordensbauten; so mit der stattlichen Ruine Reden, einem Bau von etwa 52 m Geviert, mit einem Innenhof von 16 m lichter Weite; das Hauptgeschoß liegt hier etwa 20 m über dem Boden, die Türme und Giebel erheben sich 35 m und mehr, die Wandflächen sind gemustert; die inneren Räume von mächtiger Höhe, namentlich Kapitelsaal und Kapelle von feierlicher Größe. So wurde das Ganze ein Werk vornehmster Baugesinnung, obgleich ein äußerster Vorposten deutscher Art im Nordosten. Ähnlich das Schloß Lochstedt, 1270 begonnen, von etwa gleichen Abmessungen, aber reicherer, den buntglasierten Ziegel verwendender gotischer Einzelbehandlung und besonders zierlicher Ausbildung der Kapelle. Dann Gilgenburg (1319), Neidenberg (um 1310), Preußisch-Mark (vor 1312), Rössel (um 1350), Heilsberg (um 1350) und andere Schlösser, an denen die ursprünglich strenge Bauform mehr und mehr der gesichert erscheinenden Macht des Ordens gemäß sich in künstlerischerer Weise umbildete. Dies vollzog sich dann beim Ausbau der Marienburg (um 1340) aufs vollendetste. Die prächtigen Netzgewölbe der über das alte Geviert hinaus sich bauenden Kapelle, die ganze weitausgreifende Anlage des sogenannten Mittelschlosses mit seinen großartigen Saalbauten geben hierfür Kunde. Die Zierlichkeit der baulichen Glieder mahnt an jene der Alhambra, wenngleich in der Einzelbildung unverkennbar kölnische Vorbilder maßgebend waren: So in den merkwürdigen Eck-Erkern der Hochmeisterwohnung, in der Vorliebe für rechtwinklig abschließendes Maßwerk. Der hohen Lebensverfeinerung innerhalb des Ordens entspricht namentlich die Planbildung der Wohnräume: Wie durch versteckte Gänge, Nebentreppen, tiefe Fensternischen in die Anlage gute Verbindung, Wohnlichkeit bei aller Größe und Würde hineingetragen wurde; wie das zur höchsten Durchbildung gebrachte Netzgewölbe verwendet wurde, um der Decke das Lastende, den zierlichst gebildeten Stützen das Raumteilende zu nehmen, einheitliche Säle von monumentaler Gestaltung zu bilden; wie dabei der im Norden sonst vorwiegende kirchliche Zug mit deutlich erkennbarer Absichtlichkeit vermieden wurde; — all das zeugt von der künstlerischen Sicherheit der für den Orden schaffenden Meister.

Und diese drang mit den Deutschen weiter gegen Nordosten. Der Remter des Schlosses Riga eifert jenem der Marienburg an Zierlichkeit der Durchbildung nach; die Festsäle des Meisters in Schloß Wenden in Livland, jetzt einer gewaltigen Ruine mit ihren den englischen verwandten Netzgewölben in Ziegel; die Schlösser Fallin und Segewald; jenes des Bischofs von Hapsal, das mit dem Dome sich zu einer Gruppe vereint; das mächtige Schloß Neuhausen im Bistum Dorpat mit seinen gewaltigen Rundtürmen; das ihm noch überlegene, ins 13. Jahrhundert zurückgreifende Kokenhusen und die in ansehnlichen Räumen erhaltene Arens-

burg (1341 begonnen) auf der Insel Ösel, sowie zahlreiche andere Werke, sowohl der Ritter als der deutschen Bischöfe künden gleich den Werken der hanseatischen Kaufleute den starken Zusammenhang, der über Land und Meer jene Landstriche mit der nationalen Heimat verband.

2309. Bildnerei.

Dauernd blieb der Westen arm an Werken der Malerei und Bildnerei. Wohl finden sich in Klöstern und Burgen Zierstücke in Stein und Thon, die von tüchtigem Können Kunde geben, oft Erzeugnisse eines kräftigen Humors, einer derben Lust am Spott. Wohl mag vieles unter den schweren Kriegsstürmen, die über die Lande strichen, verloren gegangen sein. Aber unverkennbar blieben die Niederlande der Sitz der höheren Kunstbestrebungen; hier allein bildete sich ein selbständig aufstrebendes Künstlertum aus; hier allein traten einzelne Personen aus der Masse der Schaffenden mit Namen und deutlich umzeichneter Eigenart hervor.

2) Die niederdeutsche Bildnerei und Malerei im 14. Jahrhundert.

2310. Grabmäler in Nordfrankreich. Vergl. I. S. 526, N. 1718.

Es ist bezeichnend, daß die erste in Marmor ausgeführte Bildsäule eines französischen Fürsten in der Kirche von St. Denis, jene Philipps III. des Kühnen († 1285, 1299 begonnen, 1307 vollendet) bestimmte, den Mann entschieden kennzeichnende Erscheinungen zeigt, eine kräftige, breite Formengebung, die von der übergeistigten Form älterer Plastik sich merklich unterscheidet. Allem Anscheine nach ist dies Werk ein Erzeugnis eines Künstlers aus Atrecht (Arras), also aus einem jener Lande, in denen damals deutsche und französische Sprache noch miteinander rangen. Johann von Atrecht war ein in Paris ansässiger Meister, der hier gemeinsam mit dem französischen Architekten Pierre von Chelles arbeitete. Von ihm dürften noch eine Reihe von Werken herstammen, oder doch von mit ihm gemeinsam schaffenden Künstlern: So findet sich schon in den beiden Grabbildern, die König Ludwig der Heilige seinem jung verstorbenen Sohne Ludwig († 1260) und seinem Bruder Philipp in der Abtei Royaumont bei Creil (jetzt auch in St. Denis) setzen ließ, Züge von einer Feinheit der Beobachtung, die sie ganz merklich über die gleichzeitigen Schöpfungen der für die Baumeister arbeitenden Bildhauer erhebt. Namentlich neigt der junge Ludwig so anmutig das Haupt, faltet so innig die Hände, ist so lebendig bewegt in seiner Haltung, daß man in ihm das Anbrechen einer neuen Kunst zu ahnen beginnt. Den Steinsarg, auf dem er liegt, umgeben in gotische Blendbogen gestellte Gestalten von Leidtragenden, ein für die Zukunft bezeichnender Gedanke an diesen Grabmälern. Ähnliche Werke sind um die Wende zum 14. Jahrhundert noch mehrfach entstanden: So das Grab der Isabella von Aragonien († 1271), der Gemahlin Philipps II.; die prächtige Darstellung einer schönen Frau, gleichfalls in St. Denis, die man für die Katharina von Courtenay († 1307), die zweite Gattin des Königs, oder für Mathilde von Atrecht (Artois, † 1329) hält; endlich jene der Margarete von Atrecht († 1311), ein Werk von besonders ruhigem Fluß der Linien und feinem Ausdrucke.

Mathilde war jene Fürstin, die, wie es scheint, zuerst den Sinn für eine dem Leben näher stehende, innigere, häuslichere Kunst am französischen Hofe und den geistig von diesem abhängigen Nebenhöfen weckte. Sie begann 1299 die kostbare Ausschmückung des leider schon 1553 zerstörten Schlosses Hesdin, westlich von Atrecht, des ersten, bei dem die kunstmäßige Ausgestaltung mehr als die Stärke der Umwallungen, die Größe der baulichen Formen die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen erregte. Hier malte für die Fürstin Jacques de Boulogne, ein anscheinend hervorragender Künstler; ihre bildnerischen Aufträge aber übergab sie dem Jehan Pepin aus Hoei bei Lüttich, der seit 1311 als Bürger von Paris und „Grabmacher" (tombier) der Gräfin in angesehener Stellung lebte. Er schuf für das burgundische Kloster Charlieu das Grab des Otto von Burgund, des Gemahls der Mathilde;

für das Kloster Maubuisson bei Pontoise jenes für ihren Vater Robert II. von Artrecht, der 1302 in der Schlacht bei Kortrijk gefallen war. Ihren Söhnen Johann und Robert († 1317) setzte sie Grabmäler in der Abtei Poligny und in der Kirche der Cordeliers zu Paris. Nur das letztere erhielt sich (jetzt in St. Denis). Es stellt den in jungen Jahren verstorbenen Ritter im Panzerhemd, langem Waffenrock mit Schild und Schwert wieder so schlicht und ruhig, so einfach menschlich dar, wie es nur eine völlig ihrer naturalistischen Aufgabe sich hingebende Kunst zu leisten vermag. Ähnlicher Art sind die prächtigen Gräber des Grafen Ludwig von Evreux († 1319) in St. Denis, der Maria von Frankreich († 1341, im Louvre), des Grafen Haymon in St. Spire zu Corbeil (Anfang 14. Jahrhunderts) und anderes mehr.

2311. Britische Grabmäler.

War es hier eine niederländische Fürstin, die die heimische Kunst nach dem Westen verpflanzte, so dienten die benachbarten Herrengeschlechter nicht minder der Verbreitung des in den Niederlanden erwachenden Wirkichkeitssinnes. So ist England unverkennbar von den Landen abhängig, in denen es damals seine großen Schlachten schlug. In gleichen Verhältnissen wie die Königsstatuen an den Kathedralen zu Reims und Amiens zu den Grabmälern der Fürsten stehen die Massenbildsäulen an englischen Schauseiten zu den Gräbern in schwarzen und weißen, wohl zweifellos aus den Niederlanden eingeführten Marmorarten. Gleichzeitig wie in Paris setzt dieselbe Kunst in London ein, und zwar mit dem Bildhauer und Goldschmiede William Torell. Dieser schuf zu Ende des 13. Jahrhunderts das Grab König Heinrichs III. († 1272) und der Königin Eleonore († 1290) in der Westminsterabtei, ausdrucksvolle liegende Metallfiguren auf reich geschmücktem Steinsarg mit französischen Umschriften. Ist der Kopf des Königs, namentlich das Haar, schematisch; sind die Hände noch weich und unsicher im Knochenbau; so fließt doch das Gewand in edlem Faltenwurf. Ein ähnliches Werk in der Kathedrale zu Lincoln. Auch aus späterer Zeit giebt es eine Reihe solcher, auf Ergründung des einzelnen Menschen in seiner Sonderart gerichtete Bildwerke; jenes des John of Eltham, des zweiten Sohnes Eduards III. († 1334) in Westminster in sorgfältig dargestellter Rüstung und eigentümlich tänzelnder Fußstellung. In Verbindung mit einer großartigen Architektur, ähnlich den Papstgräbern zu Avignon, das Grab König Eduards II. († 1327) zu Gloucester. Nicht minder sind die neun Grabdenkmäler von Tempelrittern in der Templerkirche zu London (12. und 13. Jahrhundert, 1840 stark restauriert), gerüstete liegende Gestalten in dunklem Marmor, zu jenen in St. Denis in enge Beziehung zu bringen. Ein Grabmal der Mary de Conai, aus mächtigem Champagner Geschlecht, der Gattin Alexanders II. von Schottland, in Newbattle Abbey, das ihre Gestalt von 6 Marmorlöwen getragen darstellt, war ein Werk des Richard Barber in Paris und wurde über Brügge 1329 nach dem Norden gebracht. Der Grabstein König Roberts II. († 1390), ein Werk des Nicolas Haen, des Steinmetzen des Königs, kam über England nach Edinburg und wurde von hier mit Schiff nach Scone gebracht, der alten Benediktiner-Abtei bei Perth, in der die schottischen Könige begraben wurden. Jedenfalls war man überall gewöhnt, Kunstwerke zu versenden und zu beziehen.

2312. Deutsche Grabmäler.

Vergl. I. S. 616, N. 1994. Vergl. I. S. 613, N. 1982.

Wir sahen auch die Lützelburger bemüht, niederländische Kunst in die Ferne zu übertragen. Sein Hofmaler, Nikolaus Wurmser, kam aus Straßburg; jener Heinrich Parler, dessen Sohn Peter in des Kaisers Dienst trat, und dort Gräber ganz im Sinne der Niederländer schuf, wird in einer Inschrift als aus „Bolonia“ stammend genannt. Es ist möglich, daß hierunter Boulogne zu verstehen sei; andere glauben an Köln (Colonia). Jedenfalls aber äußert sich in der Kunst seiner Schule eine Freiheit, die über das hinausgeht, was sonst im Osten Deutschlands geleistet wurde. Das Kloster Königsaal ließ damals das Grabmal seines königlichen Stifters durch Meister Johann von Brabant in Erz

darstellen. Auch sonst weisen, wie wir sehen, mancherlei Anzeichen nach dem Nordwesten. Mit dem Auftreten eines Heinrich Beheim des Balier in Nürnberg als Verfertigers des 1385—1396 errichteten sogenannten Schönen Brunnens, an sich einer streng gotisch akademischen Schöpfung ändert sich dort der Stil; die Darstellungen des Menschen, die einzelnen kleinen Statuetten zeigen plötzlich einen erheblichen Vorzug vor den älteren Arbeiten; sie übertreffen die figurenreichen Darstellungen an den Thoren von St. Lorenz (1. Hälfte des 14. Jahrhunderts) und St. Sebald (Mitte des 14. Jahrhunderts), ja selbst an der unter Kaiser Karls IV. Einfluß geschaffenen Frauenkirche (1355—1361). Überall erweisen sich die dem kirchlichen Bauwesen dienenden Steinmetzen als minder frei, minder naturkundig wie die Bildhauer, die vorzugsweise den Grabmälern dienten. Am augenfälligsten ist dies in Sachsen. Man muß die ängstlich und ausdruckslos geschaffenen Gestalten am Thor und Gewölbe der Fürstenkapelle im Meißner Dom von 1342 etwa mit dem wieder durch Leidtragende am Sockel verzierten Grabmal des Grafen Günther XXV. († 1368) und seiner Gemahlin in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt vergleichen, oder mit ähnlichen in Nienburg a. S. des Grafen Ditmar (um 1350) und seiner Gemahlin, des Fürsten Bernhard III. von Anhalt († 1348); oder jenen des Grafen Gebhard XVII. († 1383) in der Schloßkirche zu Querfurt, um die innere Vertiefung und das liebenswürdige Eingehen in Einzelheiten gerade an den Bildnissen zu würdigen. In der Schloßkirche zu Wittenberg ist es neben der noch schüchtern und derb, an die schematischen um 1320 (?) entstandenen Gräber von Altzella oder Reinhardsbrunn erinnernden Darstellung der Herzogin Kunigunde († 1331) die Kurfürstin Anna († 1395) mit ihrem Gemahl Rudolf III., die diesen Wandel zur Befreiung bekundet. In Erfurt sind die Grabmäler der Barfüßerkirche seit der Mitte des 14. Jahrhunderts und neben ihnen eine Madonna der Severikirche, als deren Verfertiger sich ein Meister Johannes Gerharts inschriftlich bezeugt, Werke solcher freierer Gestaltung. Derselbe Künstler scheint auch als Maler gewirkt und 1339 als solcher die (zerstörte) Fürstenkapelle im Cistercienser Kloster Altzella ausgemalt zu haben.

In Magdeburg und Braunschweig wiederholen sich dieselben Beobachtungen. Noch ist hier lange ein Nachklang alter sächsischer Kunst zu verspüren: Die Jungfrauen an den Paradiesespforten des Magdeburger Domes, die wohl noch um 1270 entstanden, und schon in verringertem Grade jene an der Martinikirche zu Braunschweig sind bei gotisch verrenkter Haltung doch noch von alter Feinheit des Faltenwurfes. Aber sie erreichen nicht die ruhige Kraft der Grabesfigur des Erzbischofs Otto von Hessen († 1361) oder der Bildsäule Kaiser Ottos I. am Dom zu Magdeburg oder jene des Landgrafen Heinrich des Eisernen († 1376) und seiner Gemahlin in der Elisabethkirche zu Marburg.

Durch ganz Deutschland geht die Zwiespältigkeit der Bildnerei: Der Unterschied zwischen den aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Vorsatztafeln vor dem Altar und den dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehörigen Bildwerken am Südturm des Kölner Domes und ähnlicher kirchlicher Kunstwerke mit dem, was im Bildnis am unteren Rhein geschaffen wurde, ist hier nicht minder auffällig wie in Frankreich und England. Die Grabfiguren des Erzbischofs Konrad von Hochstaden († 1261) um 1320 in Erz gegossen, der heiligen Irmengard von Zütphen (Anfang 14. Jahrhunderts), des Erzbischofs Engelbert III. († 1368) bilden bemerkenswerte Gegenstücke. Auch hier ist auf die kleinen Leidtragenden in den Arkaden des Steinsarges besondere Sorgfalt gelegt. In der Stiftskirche zu Münstereiffel, in der Cistercienserkirche Altenberg bei Köln, in Kleve, Bonn, Koblenz findet sich eine Reihe solcher Werke, die mehr oder minder jenen niederländischen Arbeiten verwandt sind. Des Kaisers Ruprecht von der Pfalz († 1410) und seiner Gemahlin Grab in der Heiligegeistkirche zu Heidelberg kann als den französischen Arbeiten nahestehend bezeichnet werden.

2313. Südfrankreich. Auch in Südfrankreich, am Hofe der Päpste, begegneten wir dieser. Die dorthin berufenen Künstler waren Nordfranzosen oder Vlamen. Das Grabmal des Papstes Johann XXII. in Notre Dame des Doms zu Avignon ist ein Gegenstück zum Schönen Brunnen in Nürnberg, freilich gleich diesem in seinem figürlichen Teile sehr umgestaltet. Das Grabmal Papst Benedikts XII. († 1343) in derselben Kirche, in einer Wandnische stehend, hat zwar sehr steife, ungeschickte Leidtragende; gehört selbst aber zu den edelsten Schöpfungen der Zeit; namentlich der Kopf ist vortrefflich durchgebildet. Jenes des Erzbischofs Pierre de Roquefort († 1321) in St. Nazaire zu Carcassonne, auf dem der Dargestellte zwischen zwei Diakonen segnend steht, ist noch trocken in der Behandlung, doch groß in der Linienführung; jenes des Bernard de Fargis († 1341) und des Pierre de la Jugie (1376) in der Kathedrale zu Narbonne künden in den wenigen erhaltenen Resten den Zusammenhang mit dem Norden an.

Vergl. I. S. 597, N. 1930.

2314. Niederländische Bildweberei. Die eigentliche Schule dieses ältesten niederländischen Wirklichkeitssinnes sind wohl die Entwürfe für Bildweberei. Wie die Glasmalerei mehr und mehr sich ihres rein kirchlichen Wesens entkleidete, von den Fürsten zur Ausschmückung ihrer Schlösser verwertet wurde, so haben die Wandteppiche zunächst einen weltlichen Zug. Wohl bestanden schon Teppichwebereien seit dem frühen Mittelalter: Jetzt aber ergriffen Artrecht und Paris die Aufgabe, den Teppich zum eigentlichen Träger der Malerei zu erheben, in ihm ein Ausdrucksmittel zu schaffen, das dem Fresko Italiens die Wage halte. Schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts ist der Handel mit Teppichen auf dem Pariser Markte ein außerordentlicher, die Bestellungen lauten auf Hunderte von Ellen. Das älteste erhaltene Stück schuf der Pariser Meister Nicolas Bataille († um 1400) 1375 nach den Zeichnungen des Johann von Brügge: Die Apokalypse in der Kathedrale zu Angers. Einst war dies eine Bilderreihe von 140 m Länge bei 5 m Höhe, ein Riesenwerk, das trotzdem in vier Jahren fertiggestellt wurde. Es sind dies Darstellungen, die sich etwa mit Gleichzeitigem im Toskanischen decken, wenigstens dem Inhalt nach: Auch hier thront Christus in der Mandorla, Könige bieten ihm knieend und stehend ihre Kronen dar: Aber vom Herrn zu den Herrschern scheinen alle Köpfe Bildnisse, keineswegs idealistisch, sondern eher absichtlich häßlich, eigenartig. Jacques Dourdain, Batailles Nachfolger in Paris, Michel Bernard und Pierre Fere (1402) in Artrecht (um 1385) lassen es sich angelegen sein, namentlich weltliche, aus den Romanen und aus der zeitgenössischen Geschichte entlehnte Vorgänge darzustellen. Bald blüht in den ganzen Niederlanden die Kunst des Bildwebens auf: Doornijk, Valensin, Brügge, Ryssel (Lille), Jeperen, Audenarde, Brüssel, Kemmerich, dann auch Amiens, Troyes, Reims, Aubusson errichteten untereinander wetteifernde Werkstätten, in denen alles, was die Geister bewegte, im Tone behäbig breiter Erzählung bildlich ausgesponnen wurde: Schlachten und Turniere, Liebeshändel und feierliche Verhandlungen, Dichtungen weltlicher und heiliger Geschichte.

Vergl. I. S. 665, N. 2123.

Vergl. I. S. 631, N. 2046.

2315. Bronzegrabmäler. Weit verbreitet war der niederländische Bronzeguß: Er versorgte alle Küstengebiete des Nordens mit seinen Erzeugnissen. Und wenn auch in späterer Zeit Lübeck eigene Gießereien gründete, so galt noch bis späte Zeit mit Recht die niederländische Arbeit als wertvoller. Auf Bronze- und Messingplatten wurde die Gestalt des Verstorbenen als einfache Zeichnung in die Fläche eingraviert und dann mit einer meist schwarzen Paste ausgefüllt. Den Hintergrund füllt eine Musterung oder ein architektonisches Kleingebilde. Wir haben die Anfänge dieser Kunst schon erwähnt. Ihre Blüte erlangte sie im 14. Jahrhundert. In England, Schweden, Dänemark und Norddeutschland erhielten sich noch zahlreiche ihrer Erzeugnisse, obgleich gerade der Metallwert vielfach zur Zerstörung reizte. Die beiden Grabplatten, auf denen vier Bischöfe der Familie von Bülow († 1314, 1339, 1347 und 1375) dargestellt sind, im Dome zu Schwerin, jene des Johann Klingenberg († 1356) in der Peterskirche, des Bruno von Warendorp († 1369) in der Marienkirche zu Lübeck, die Doppelplatte zweier Bischöfe

Vergl. I. S. 607, N. 1959.

im Dome daselbst († 1317 oder 1350) und neben ihr das in erhabener Arbeit gestaltete Grabmal des Bischofs Heinrich Bockolt († 1341) sind Proben dieser Kunst auf deutschem Boden. Sie unterscheiden sich stilistisch nicht von jenen im Norden Frankreichs: Das Grab des Kanonikus Jean von Noyon († 1350, jetzt in der Kunstschule zu Paris), ein zweites daselbst befindliches Werk aus Corbeil von 1340; eines aus Taverny von 1360 mögen an Stelle vieler anderer erwähnt sein. Der Zeichner offenbart in ihnen stets eine außerordentliche Sicherheit des Striches — freilich auch, wie bei aus der Ferne bestellten Arbeiten unvermeidbar, ebenso oft eine schematische Behandlung der ihm wohl selten bekannten Persönlichkeit. Aber in der Gliederung des Gewandes, in der Körperhaltung zeigt sich der in der Darstellungsweise verwandten Glasmalerei gegenüber die belebende Kraft der Niederlande.

2316. Niederländische Maler.

Der Mittelpunkt der fortschreitenden Bewegung blieb dauernd in den Niederlanden, zunächst an den sich unter französischer Vormacht bildenden kleineren Höfen des Nordens. Wie das politische Leben sich um die zwischen Deutschland, Frankreich und England eingekeilten Staaten drehte, wie hier die Völker am innigsten sich mischten, der Geistesaustausch am lebhaftesten war; so entwickelte sich hier auch eine Kunst, die des Landes Eigenart behielt, selbst wenn ihre Vertreter über die Landesgrenzen gezogen wurden.

2317. Andre Beauneveu.

Im Jahre 1364 ließ der französische König aus Valensin, also wieder aus den erst eben französisch gewordenen Landteilen, einen Bildhauer nach Paris kommen, den Meister Andre Beauneveu († um 1400), der die Grabmäler seiner beiden letztverstorbenen Vorgänger, Philipps IV. und Johanns I. des Guten, fertigen sollte. Mit ihm kam der Maler Johann von Brügge. Schon vor diesem hatten in Frankreich Maler Ansehen erlangt, so ein Evrart von Orleans, der für Philipp den Schönen und Mathilde von Artrecht arbeitete, und eine Reihe seiner Schüler und Angehörigen mitbrachte, die namentlich in Paris bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts thätig waren; ferner Jean Coste († 1391), dessen Bildnis Philipps des Guten (um 1355 gemalt) sich in der Galerie Mazarin zu Paris erhielt, ein Werk von sachlicher Tüchtigkeit und entschiedenem Sinne für Bildnismäßigkeit. Höher steht aber des Johann von Brügge 1371 gemaltes Bild des Königs Karl V. von Frankreich, das, einer Handschrift eingeheftet, im Louvre sich befindet: Der König in langem Gewand bequem sitzend, huldvoll vorgeneigt, der Schenkende knieend mit dem Buche in der Hand, in der Zeichnung nicht ganz sicher. Der Fußboden perspektivisch gemustert, der Hintergrund schon in der Absicht behandelt, einen Innenraum darzustellen. Es ist eine der Hauptleistungen einer weitverbreiteten Feinmalerei, in der wieder die Niederländer den Ton angaben. Mit dem in Gent lebenden Lorenz von Antwerpen setzt diese Kunst um 1360 ein, in Jacquemart von Hesdin, Paul von Limburg findet sie zu Anfang des 15. Jahrhunderts ihre Fortsetzung, ja, sie greift in Johannes Gallicus nach Böhmen hinüber.

2318. Grabmäler Beauneveus.

Der Bildhauer Andre Beauneveu diente auch den zeichnenden Künsten. Aber vor allem wirkte er weithin durch die Kraft seiner Darstellung des Menschen in voller, meist farbiger Plastik. In Kortrijk schuf er ein großartiges Grabmal des Grafen von Flandern, von dem jedoch nur noch stark ergänzte Malereien übrig sind; für Poitiers meißelte er die prachtvolle Bildsäule König Karls VI.; in Amiens dürften jene am Südwestpfeiler von ihm stammen, die Karl V., den Dauphin Karl VII., zwei Bischöfe und die heilige Jungfrau sowie Johannes darstellen (um 1375); ebenso scheint das Grab Papst Urbans V. und des auch in Amiens dargestellten Kardinals de la Grange in Avignon von ihm geschaffen zu sein. Der Maria von Spanien († 1379) in St. Denis, des Jean de Dormans (im Louvre) und vieler anderer Bildnisse werden ihm zugewiesen. Seine Kunst ist keineswegs geistreich oder fein im Sinne der Gotik: Eine heitere Lebenslust, eine deftige Sinnlichkeit spricht aus ihr und verleugnet nie die niederländische Herkunft des weithin bahnbrechenden Meisters.

2319. Johann von Lüttich.

Neben ihm wirkten der Bildhauer Johann von Lüttich und der vorzugsweise als Maler thätige Jean de Saint-Romain. Freilich läßt sich wenig von dem durch sie Geschaffenen nachweisen. Dem Lütticher Meister glaubt man die Statue der Margarete von Flandern († 1382) in St. Denis zuschreiben zu können, die in der Haltung sich dicht an Pepins Art anreiht, aber bereits mit hoher Feinheit die Greisin darzustellen sucht. Schon läßt sich nachweisen, daß solche Statuen bei Lebzeiten entstanden sind, also unter den Augen des Dargestellten, unmittelbar nach der Natur, wie jene der Blanche von Frankreich in St. Denis (1382).

2320. Die Künstler des Herzogs von Berry.

Gleich diesen Künstlern stand in des schaffensfreudigen Herzogs von Berry, des Sohnes Königs Johanns II., Diensten Johann von Kemmerich (Cambrai, † 1438), der die ausgezeichnete Statue dieses Fürsten für Bourges herstellte. Im Hermelin ausgestreckt liegend, die Füße nach der Sitte der Zeit auf ein Tier, hier einen Bären, gestützt; liegt die prächtige Gestalt auf einem Steinsarg, den wieder Leidtragende umgeben. Diese Werke von bewunderungswürdiger Lebendigkeit des Ausdruckes (jetzt im Museum zu Bourges) sind Schöpfungen des Paul Mosselmann, der auch für Rouen hervorragende, jetzt leider zerstörte Arbeiten lieferte. Die Hauptschöpfung des Johann von Kemmerich sind die Grabmäler des Herzogs Jean de Berry († 1410) und seiner Gemahlin Jeanne de Boulogne († 1416), jetzt in der Kathedrale zu Bourges, die zwar sehr zerstört, aber durch eine Aufnahme Hans Holbeins aus den Resten deutlich erkennbar gemacht sind. Der große Maler muß eigens diese prächtigen Arbeiten aufgesucht haben, um an ihnen seine Studien zu machen. Schon richteten sich die beiden vom Lager auf: sie knieen, während die älteren Figuren liegen; schon ist die Kleidung mit voller Naturtreue sorgfältig und doch in großer Auffassung nachgebildet; schon offenbart sich eine bildnerische Vollendung, die kaum jener einer anderen Zeit nachsteht. Ihnen halten die Wage die besser erhaltenen Bildnisse Ludwigs II. von Bourbon († 1410) und seiner Gemahlin Anna von Auvergne in der prächtigen, 1376 errichteten Kapelle zu Souvigny bei Moulins.

2321. Schloßbauten.

Nicht die im Lande geborenen, am Orte heimischen Kräfte sind es, die ein Fürst von dem Prachtbedürfnis des Herzogs von Berry um sich sammelte. Er zog mit ihnen von Hof zu Hof, er wählte mit freiem Blick aus seiner tiefen Kenntnis der verschiedenen Leistungen die passenden Meister. Zuerst für Poitiers, wo er sich ein gewaltiges Schloß baute, dessen Prachtsaal noch heute Zeugnis vom Aufblühen der weltlichen Kunst giebt; dann für Schloß Mehun-sur-Yevre (1386 vollendet), dem jetzt zerstörten Lieblingssitz; für Riom, dessen Schloß bis auf die Ste. Chapelle zerstört wurde; für Boulogne; für Bicetre bei Paris, einst dem Sitz seiner reichen Sammlungen, jetzt Zuchthaus; für Hotel de Nesle, seinen Pariser Wohnsitz. Nirgends erhebt sich freilich die Baukunst zu formaler Neuerung. Die Gotik wird nach Regeln verwendet, inhaltlich trockener, nur dort von höherem Reiz, wo die Wünsche des lebensfrohen, weltmännischen Fürsten ihr neue Aufgaben stellten: Also nicht in den Kapellen, sondern vorzugsweise in den seinen Weltfreuden dienenden Gelassen.

2322. Die Künstler Philipps des Kühnen.

Hatte so der eine Bruder im mittleren Frankreich eine Pflanzstätte niederländischer Kunst angelegt, so gelang dies in noch höherem Grade dem anderen in Burgund, dem Herzog Philipp dem Kühnen († 1404). Die Schöpfung des neuen Fürstenhauses war die Kartause Champinol bei Dijon. Philipp wollte nicht gleich den alten Herzögen in Citeaux begraben sein; er errichtete seit 1383 sich in der Hauptstadt von Burgund ein neues Familienbegräbnis. Sein Architekt war ein Franzose, Drouhet (Andre) de Dammartin, also aus einem bei Paris gelegenen Ort; der Bau eine jener einschiffigen, querschifflosen Kapellen, deren Vorbild die Ste. Chapelle bildet: 62 m lang, 13,5 m breit, aus dem Achteck geschlossen. Schon seit 1372 war ein Vlame, Henneken van Manreville (Jean de Marville,

† 1389) als „Imagier“, Bildnismacher, angestellt, der vorher, 1369, in der Kathedrale zu Rouen an der Kapelle Karls V. gearbeitet hatte. Eine Anzahl von sichtlich gleichfalls niederländischen Bildhauern war in seiner Werkstätte thätig. Sie arbeiteten zunächst an dem Thor der Kirche. Aber der Tod ereilte Manreville und der Herzog erhob aus der Reihe der Mitarbeiter den Klaus Slüter († 1404), einen Holländer, der wahrscheinlich gleich seinem Neffen und Nachfolger, Klaus van Werwe (Verviers? † 1439), aus Hattem bei Zwolle stammte. Jehan von Beaumetz (bei Atrecht, † vor 1399), Gerhard de la Chapelle (also von Aachen?) und Wilhelm von Francheville (bei Verviers) malten die Kirche aus, Heinrich Glumosack von Mecheln malte die Fenster; ja selbst der Zimmermann Jehan Duliege (von Lüttich) wurde aus Lüttich herbeigeholt. Es handelte sich hier also nicht um burgundische, sondern um niederländische Kunst, die durch den Willen des Fürsten auf burgundischen Boden versetzt worden war.

2323. Klaus Slüter.

Das Hauptwerk war zunächst das Thor der Kirche: Am Mittelpfeiler die Jungfrau, seitlich knieend der Stifter Karl der Kühne und seine Gattin Margarete von Flandern, hinter jenem stehend der heilige Johannes, hinter dieser die heilige Katharina. 1393 waren die Figuren, 1401 das Thor fertig. Wohl selten stimmen Bildnerei und Architektur an einem mittelalterlichen Werk so wenig zusammen. Die wuchtig breite Anordnung der Figuren reißt die gotisch vielteilig aufstrebenden Gewände auseinander; das bildnerische Empfinden setzt sich in vollen Gegensatz zum baulichen. Die Gestalten stehen zwar am Thor, doch nicht, wie die alten Meister es wollten, im Thor. Wunderbar ist die Jungfrau, vielleicht noch ein Werk Manrevilles: In leidenschaftlicher Bewegung rafft sie den Mantel mit dem das Kind tragenden linken Arm, schwingt sie in der Rechten den (fehlenden) Lilienstab. Sorgend, zurückgebeugt, betrachtet sie das mit einem Hemde bekleidete (stark beschädigte) Kind. An Kühnheit des Faltenwurfes, an Schwung der Haltung steht das Werk dem Barock des 17. Jahrhunderts nicht nach; an Meisterschaft wetteifert es mit den höchsten Werken aller Zeiten. Ebenso vollendet sind die Slüter zuzuschreibenden vier anderen Figuren: Da ist eine Sicherheit und ein Ernst des Wirklichkeitssinnes in Haltung, Kleidung, namentlich aber in den bewunderungswürdigen Köpfen, die noch erheblich über jene des Beauneveu hinausgehen. Namentlich der harte, unliebenswürdige, nüchterne Ausdruck der Herzogin ist mit einem unwiderstehlichen Wahrheitsgefühl wiedergegeben; ihre eckige Haltung nicht ein Ergebnis der Unfreiheit des Bildners, sondern eines köstlich innigen Sehens, eines tiefen Ergreifens der menschlichen Natur. Nicht minder glücklich der vornehm freie, bei aller Wohlbeleibtheit lebendige Fürst; namentlich aber auch die beiden Heiligen, unverkennbar Bildnisse zweier Zeitgenossen mit persönlichem, nicht über das Leben hinaus höhergestimmtem Gesichtsausdruck.

2324. Die Kartause zu Dijon.

Gewaltiger noch äußert sich Slüters Kunst an dem Ölberge, den er mit seinem Neffen und mit Hennekin von Prindale schuf. Jehan Malouel, seit 1399 Maler des Herzogs und Hermann (Wynrich?) von Köln, malten ihn (1404 vollendet, seit 1791 verfallen, neuerdings restauriert). Es steht nur noch der Sockel dieses Werkes aufrecht, der sogenannte Mosesbrunnen in der Kartause zu Dijon. Auf einem sechsseitigen Pfeiler erhob sich der Gekreuzigte, die Jungfrau, der Johannes und die Magdalena. Von diesen Gestalten hat sich uns der Oberkörper Christi erhalten: Ein Kopf von wunderbarer Milde und Ruhe. Dagegen besitzen wir die den Pfeiler schmückenden sechs Vertreter des alten Testaments, die zu den gewaltigsten Offenbarungen der Kunst aller Zeiten gehören. Sie sind Bildnisse, Bildnisse alter Männer, wie sie den selbst leidenden Meister Klaus in seinem Krankenhause umgeben haben mochten. Gesichter und Haltung von einer Wahrheit, wie ihn die Welt seit einem Jahrtausend nicht gesehen hatte und dabei von einer Größe des künstlerischen Erfassens, die der Wahrheit die Wage hält. Nicht mit den Brüdern van Eyck — mit diesem Brunnen beginnt die moderne,

2325. Der Ölberg zu Dijon.

auf Ergründung des Menschentums sich aufbauende Kunst. Hier ist nichts mehr von dem Streben nach gemeingültiger, nach gesteigerter Gestalt; dafür aber die vollkommenste Zielklarheit, das tiefste Streben, aus der Natur das herauszulesen, was der Kunst zugehört, nämlich den Reichtum und die Innigkeit der Form.

2326. Das Grab Philipps des Kühnen.

Ebenso das Grabmal Philipps des Kühnen, das in der Kapelle Aufstellung fand. Manreville scheint den Plan 1384 geschaffen zu haben, Pierre Beauneveu, wohl ein Verwandter des Andre, und Philipp van Thievin fertigten den Sockel, Slüter begann die liegende Gestalt, Klaus von Werwe vollendete sie 1411. Wie einem großen Künstler jede Aufgabe zum Fortschritt dient, so auch Slüter diejenige, Leidtragende um den Sockel zu stellen: Vorher meist trockene, nur durch allerhand Beiwerk ihrem Wesen nach erläuterte Figürchen, erhalten sie jetzt Leben und künstlerischen Gehalt: Gerade in diesen kleinen Mönchsfiguren ist eine Beobachtung, in ihrer schlichten Tracht eine Sicherheit der Bewegung, in ihren Köpfen ein Reichtum des Ausdrucks niedergelegt, ein Schwelgen im Erkennen und Erfassen, die auf die Gesamtstimmung dieser Künstlergesellschaft zurückschließen läßt: Denn es ist schwer zu sagen, wo dieser den Meißel absetzte und jener für ihn eintrat: aus mächtigster Anregung schufen alle einem Ziele zu: Der Befreiung von der Regel, der Verinnerlichung der bildnerischen Gestalt.

2327. Das Grab Johanns ohne Furcht.

Das wirkte weiter als Slüter krank und alt in ein Spital ging und sein Neffe allein die Arbeiten fortführte. Er begann das Grabmal für Herzog Johann ohne Furcht († 1419) und dessen Gemahlin Margareta von Bayern wie zumeist bei deren Lebzeiten. Der Tod der Besteller unterbrach hier die Arbeit, bis 1443 ein spanischer Abenteurer, Jehan de la Huerta, die Fertigstellung übernahm und seit 1461 ein Bildhauer der Dauphin, Antoine Le Moiturier, wohl nach alten Modellen, sie vollendete.

2328. Froissart.

Verwandte Entwicklung zeigt die Malerei, zunächst jene in den Büchern, später auch die an Tafelgemälden. Die Bücher entstanden nicht mehr durch den Fleiß des Einzelnen, sondern es gingen den geistlichen Schreibern bürgerliche Maler zur Hand. Und auch die Schreiber waren nicht mehr im gleichen Sinne gebildet wie früher. Die Zeit Froissarts brach an, des großen Erzählers der Thaten und des Lebens einer Welt endenden, darum mit Eifer festgehaltenen Rittertums; der Schriftsteller ist etwa gleichzeitig und in gleicher Stadt wie Andre Beauneveu geboren, selbst Sohn eines Malers, also gleichen Geistes mit den niederländischen Künstlern; er ist ihnen verwandt in lebhafter Reiselust, frohem Mut und freudiger Anerkennung der Thaten und des Auftretens der großen Herren und Frauen seiner Zeit; sein Herz, voll Heiterkeit und Lebensfreude, blieb trotz seines geistlichen Standes weltlich; sein Geist allen den damals so zahlreich hervortretenden neuen Erscheinungen aufmerksam zugeneigt, reich an Begierde, die Dinge dieser Erde mit gesunden Sinnen zu erfassen.

Moralische Bedenklichkeiten trüben Froissarts und seiner Zeitgenossen Weltanschauung wenig. Sie standen mit ihrem Gott in einem Vertragsverhältnis, das ihnen guten Gewinn für vorsichtig vorbereitete Thaten bei genügendem Opfer zu sichern versprach. Das alte Feudalwesen verfiel, es erscheint nur noch in geschichtlicher Form; die Minne wurde im Roman von der Rose ihrer übersinnlichen Reize entkleidet; die Thaten der eigenen Zeit betrachtete man mit staatsmännischer Nüchternheit. Der Erfolg war der große Herr. Die Dichtung mußte schon aus dem Tagesleben in Fernen hinausschreiten, um dichterisch zu wirken: Die Reisen eines Marco Polo gaben ihr die Richtung; fremde Länder, ferne Verhältnisse, Wunderbares beschäftigte die Geister. Die Amadisromane kamen auf, sie bildeten den eigentlichen Lesestoff der Menge; während die Gebildeten in klarer Sachlichkeit, in der lebendigen Wahrhaftigkeit der Chroniken und Lebensbeschreibungen ihr Dasein wieder zu finden liebten.

Vgl. S. 23 M. 2325

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Klaus Slüter, Vom Oelberg in Dijon
Nach Photographie

2329. Die Buchmalerei.

Das erste Buch, in dem die Buchmalerei die alten Gleise verließ, die schlicht teppichgemusterten Hintergründe, die den Bildsäulen nachgebildeten steinfarbenen Gewände, die von Italien übernommene Auffassung der Perspektive; ist jenes von den Wundern der Welt (Paris, Nationalbibliothek), in dem ein unverkennbar niederländischer Maler nach bestem Können das darstellt, was der Italiener Marco Polo in seinen Reisen in China und Japan, was der Engländer John of de Maudeville und andere Reisende in ihren Berichten beschrieben. Nicht der künstlerische Wert ist hier entscheidend, sondern die Absicht auf wahrheitliche Ergründung der Natur: die landschaftlichen Hintergründe, die Darstellung fremdartiger Tiere und Menschen. Ein ähnliches Werk ist der kleinere Psalter des Herzogs von Berry (um 1402), in den Andre Beauneveu je zwölf Propheten und Apostel in einer Art malte, die einen Übergang von der Steinnachahmung zur vollen Farbigkeit bekundet. Man erkennt hier und anderen Orts die Bildnerei als Lehrmeisterin der Malerei.

Vergl. I. S. 650, N. 2112.

Namentlich die Malart ist plötzlich verändert. Nicht mehr die ausgetuschte Umrißzeichnung wird verwendet, sondern die frei modellierende Malerei mit Deckfarbe, wie diese in Persien geübt wurde. Noch fehlen Untersuchungen darüber, wie groß der zweifellos vorhandene Einfluß des Orients auf die Buchmaler der Niederlande war. Während zunächst noch die alten geometrisch-gotischen Teppichmuster als Hintergrund vorwiegen, treten im Großen Gebetbuch des Herzogs von Berry (1409 vollendet), schon mit gutem Verständnis perspektivisch dargestellte Räume auf, dazu aber Umrahmungen, die stilistisch völlig außerhalb des Zeitgeschmackes stehen und geradezu Nachahmungen persischer Miniaturen sind. Jacquemart von Hesdin hat sie geschaffen. Vollendeter noch hinsichtlich der Naturwahrheit des ganzen Bildes, die den einzelnen Menschen alsbald im farbigen Zusammenhang mit seinem Hintergrund in Natur oder Innenraum erkennt, sind die Psalter Ludwigs von Anjou, Königs von Jerusalem und Sizilien (1390) und das Brevier von Belleville. Zahlreiche andere Werke beweisen, daß diese Malweise nicht bloß wenigen Künstlern möglich, sondern schulmäßig ausgebildet war. Dem Maler Paul von Limburg schreibt man den Kalender zu, der dem Großen Gebetbuch des Herzogs von Berry beigefügt ist: Jedem Monat wurde ein Blatt zugewiesen und auf diesem die für ihn bezeichnende ländliche Arbeit dargestellt; ein Gedanke, der schon an Fachbildern auf den Thürpfosten der gotischen Kathedralen heimisch ist. Hier aber bildet je ein prachtvolles Schloß des Fürsten den vollkommen naturwahr dargestellten Hintergrund; ja es wird schon versucht, die malerische Stimmung der Jahreszeit landschaftlich festzuhalten: Den Winter mit seinem Schnee; den Frühling mit der Pracht seines Grün; die Menschen im Rahmen der sich entwickelnden Natur!

2330. Tafelbilder.

Ebenso im Tafelbild: Vom „Imagier“ Jakob van Baerse aus Dendermonde bei Antwerpen stammen (1392) die geschnitzten Altäre der Kartause zu Dijon (jetzt im Museum daselbst). Sie sind vorwiegend architektonisch und statuarisch. Nur im Mittelschreine sieht man Gruppen, Darstellungen aus der biblischen Geschichte; die Seitenflügel haben jenes Aneinanderreihen von Heiligen, wie die spätere Gotik es liebte. Höher steht die Malerei des Melchior Broederlam, eines in Yeperen heimischen, auch im Schloß Hesdin beschäftigten Malers, der 1399 die Außenseiten der Flügel schmückte. Die Bilder sind von seltener Zartheit: Die Vorgänge spielen sich teils in einer Architektur, teils im Freien ab. Aber die erstere ist zur letzteren gestimmt, sie erscheint als räumlich in jener stehend. Die Perspektive ist feiner beobachtet, eine Freude an der Blume, an der Pflanze als solcher macht sich geltend, die sonst der Landschaft fern blieb. Den biblischen Darstellungen mischt sich manchmal ein Zug behäbiger Derbheit bei, an dem man den Stimmungston der Zeit erkennt. So der heilige Joseph, der sich auf der mühevollen Reise nach Ägypten aus der Flasche stärkt. Das Hinstreben vom Verklärt-Überirdischen zum schlicht Menschlichen, die Verwendung des Bildnisses

als Grundlage für die heiligen Darstellungen, der sich vordrängende Wirklichkeitssinn machen das Werk bedeutungsvoll.

2331. Wilhelm von Heerlen. Der Kunst des Broederlam verwandt dürfte die eines Malers gewesen sein, der gleichzeitig in deutschen Landen den höchsten Ruhm genoß: Wilhelm aus Heerlen bei Aachen (seit 1358 in Köln thätig, nach 1378 gestorben), wird in einer Chronik von 1380 als ein Maler zu Köln bezeichnet, der der beste war in deutschen Landen, denn er malte jeglichen Menschen in aller Gestalt, als hätte er gelebet. Ein paar Reste von Köpfen ernster, ausdrucksvoller Arbeiten mit scharfer Betonung der eigenartigen Kleidung aus dem Hansasaal des Kölner Rathauses sind das einzige, was ihm mit Wahrscheinlichkeit hat nachgewiesen werden können. Denn die willkürlich ihm zugeschriebenen Bilder von lieblicher, körperlich aber fast haltloser, oft süßlicher Bildung stimmen wenig zu dem Lobe, daß er gerade im Bildnis geglänzt habe und zur erreichten Höhe in der Kunst des Bildnisses zu jener Zeit. Derb witzige Köpfe, die sich an den Gewölben der hessischen Kirche zu Friedberg vorfanden, stehen der beschriebenen Eigenart des Künstlers näher.

2332. Französische Maler. Einige in Frankreich erhaltene Bilder geben hierfür den Maßstab: Das Martyrium des heiligen Denis (im Louvre, um 1375) in seiner realistischen bildnismäßigen Behandlung aller Gestalten, seiner frischen, leuchtenden Farbe und seinem direkt an Johann von Brügge mahnenden Aufbau; der Altarbekleidung der Kathedrale von Narbonne, mit den Bildnissen Karls V. und seiner Gattin, noch Bildhauerei nachahmend, grau in grau gemalt, wohl zweifellos das Werk des Andre Beauneveu. Dieselbe Umstimmung der Kunst ins Persönliche an den Glasmalereien, namentlich jenen zu Bourges (jetzt teilweise in der Krypta) und zu Riom, vielleicht Werke des Jacquemart von Hesdin (bei Atrecht); wieder mehrfach mit Bildnissen des Herzogs von Berry. Aus ihnen kann man weitere Aufschlüsse über den Stand niederländischer Kunst um das Jahr 1400 entnehmen.

2333. Hubert van Eyck. Diesem Kreis entstammen die größten unter den Malern der niederländisch-burgundischen Zeit, die echtesten Geistessöhne Slüters, die Brüder van Eyck. Etwa im Jahr 1370 wurde in Maaseyck, nördlich Maastricht der Maler Huybrecht geboren, der als Hubert van Eyck die Welt mit seinem Ruhme erfüllen sollte. Er ging mithin unmittelbar aus derselben Gegend und mithin demselben künstlerischen Geiste hervor, aus dem die burgundisch-rheinische Bildnerei im wesentlichen ihre Kräfte sog. Im Jahre 1424 lebte er in Gent als angesehener Maler des Herzogs Philipp des Gütigen von Burgund. Am 18. September 1426 starb er daselbst, den Auftrag des Genter Bürgermeisters Jodokus Vydt auf einen Altar für St. Baafs unvollendet zurücklassend. Von etwa 30 Jahren seiner wachsenden Meisterschaft wissen wir nichts zu berichten. Anzunehmen ist, daß er nach Philipp dem Kühnen wahrscheinlich auch Johann ohne Furcht gedient habe, nach Art der niederländischen Künstler jener Zeit den Höfen folgend. Aber von alledem, was er hier oder anderwärts geschaffen, hat sich nichts erhalten. Ja, sein Name wäre vergessen worden, hätte sein jüngerer Bruder nicht auf jenem Genter Altar für dessen Erhaltung durch eine merkwürdige Inschrift gesorgt, in der er sich den zweiten, jenen also den ersten in der Kunst erklärt.

2334. Jan van Eyck. Dieser Bruder, Jan van Eyck, dürfte um 1380 geboren sein, befand sich 1422 in Diensten des Herzogs Johann von Bayern, Bischofs von Lüttich, trat 1425 in jene Philipps des Gütigen über, reiste für diesen 1428 nach Portugal, um eine dortige Prinzessin zu malen und kam in deren Begleitung 1429 zurück. Zumeist weilte er in Brügge, später in Jeperen; und starb am 9. Juli (?) 1440 zu Brügge.

Nur als fertige Meister kennen wir die Brüder; jeder Einblick in ihren Entwicklungsgang fehlt uns. Will man ihre Kunst umschreiben, so erweist sie sich zunächst als eine Übertragung jener des Klaus Slüter in die Malerei. Im Bildnis sind sie ihm auf das innigste

verwandt, und das Bildnis giebt ihnen das Mittel, ihre höchste Kraft zu entfalten. Nur von Jans Kunst vermögen wir uns ein klareres Bild zu schaffen, da er zwischen 1432 und 1439 mehrere Gemälde mit Namen und Entstehungsjahr zeichnete: Wir besitzen etwa 10 Bildnisse von seiner Hand, meist Bruststücke unter Lebensgröße. Es sind die vollendetsten Schöpfungen ihrer Art im Mittelalter. Die Folgezeit erreichte sie nicht wieder: Zwar erkennt man aus der Malart, daß die Malerei nicht wie in Italien von großen Wandbildern, sondern an Werken der Buchausstattung ihre Herkunft hatte; sie behält die sorgfältige Feinheit in der Beobachtung der kleinen Einzelheiten, den spitzen Pinselstrich; aber sie wahrt sich zugleich die Tiefe und Größe der Auffassung der älteren Bildnerschule: Die knienden Gestalten des Bürgermeisters Vydt und seiner Gattin auf dem Altar von St. Baafs zu Gent sind glänzende Zeugnisse dieser Übertragung Slüterschen Geistes auf die Malerei; die Darstellung der beiden Johannes, des Evangelisten und des Täufers, als Steinstatuen deuten ebensosehr auf die Abhängigkeit von der früher geübten Malerei, grau in grau, als auf die von der Bildhauerei; die Brustbilder zweier Propheten sind Gegenstücke zu jenen am Mosesbrunnen: Ebenso ist das Elternpaar Adam und Eva von jener bildnismäßigen Art, die vor der Wiedergabe der Sonderbildung des Modells nicht zurückschreckt. Gleicher Art sind die Bildnisse Jans: Jener alte, glatzköpfige Mann mit der Nelke (Berliner Museum), mit seiner lederartigen, faltenreichen Hautbildung; jener Giovanni Arnolfini mit seiner Frau, ein Tuchhändler in Gent (Londoner Nationalgalerie), mit der wunderbar genauen und sicheren Darstellung jeder Einzelheit; der Mann mit der Zipfelkappe (Gemäldesammlung in Hermanstadt): all diese in köstlicher Leuchtkraft der Farbe, sorgfältigster Rundung durchgeführte Arbeiten und andere wollen weiter nichts sein als Darstellungen eines Menschen; wie man im Mittelalter solche fast nur für das Grab fertigte. Aber schon hatte man sich daran gewöhnt, die Gräber bei Lebzeiten zu fertigen; das Denkmal sich selbst zu setzen; an der Vergegenwärtigung des Menschen im Bilde künstlerisch sich zu erfreuen. Selbst die Heiligenbilder dienen diesem Zweck. Mit den Eycks beginnen jene Bilder, auf denen die knieenden Grabfiguren in Farbe gesetzt zu sein scheinen: Daß man die Bilder als gefärbte Plastik längere Zeit empfand, beweisen Werke, auf denen die in die umrahmende Architektur gestellten kleinen Bildsäulen plötzlich Farbe bekommen und sich als Bild geben. Zunächst stehen auch die knieenden Grabfiguren in lockerer Verbindung zum Ganzen: So an Huberts großem Altar, wo jede eine Tafel für sich einnimmt. Auf der Madonna des Georg van der Paele erscheint der Knieende fast noch als ein Überflüssiger im Kreise, den der heilige Michael mit einem von Spott nicht ganz freien Zug mit höflicher Handbewegung in die erlauchte Gesellschaft einführt. Am Dresdner Altärchen eine ähnliche Darstellung. Der Kanzler Rollin kniet auf dem Bilde im Louvre der Jungfrau schon so nahe, daß das Bild kaum noch kirchlich wirkt: Die Jungfrau in einem persönlichen Verhältnis zu dem vornehmen, seinem Ausdruck und der Geschichte nach gewiß nicht sündenfreien Staatsmann König Philipps! Wäre es nicht Sitte zu jener Zeit gewesen, die Verehrung zur Gottesmutter in dieser etwas aufdringlichen Darstellung zu geben, wie sie in Slüters Thoranlage erscheint; so würde schwerlich die Zeit unbefangen genug gewesen sein, diese Darstellungsform zu dulden. Die französischen Staatsmänner jener Zeit waren wahrlich nicht von jener kindlich-frommen Hingebung, die man jetzt diesen Bildern anempfindet.

Der Buchmalerei gemäß ist die Beobachtung der Natur eine außerordentlich sorgfältige. Die Zeit war wenig auf ideale Darstellung gerichtet, sie suchte sachliche Erkenntnis. Selbst in den Bildern, auf denen Heilige erscheinen, sind diese nach Art des Slüter Bildnisse; ebenso werden alle Nebendinge wahrheitlich gestaltet. Wer hätte vor den Eycks einen stilecht dargestellten romanischen Chor als Hintergrund gemalt, wie dies Jan in der Madonna des

Georg van der Paele that. Welches wunderbare Hinwegsetzen über die eigenen baulichen Ziele, die sich ebenso deutlich in der prächtigen Zeichnung eines gotischen Turmes auf dem Blatt Die heilige Barbara aussprechen, um dadurch im Bilde geschichtlich echt, alt zu erscheinen. Denn die romanische Kunstweise war ja nun schon seit zwei Jahrhunderten verlassen. Und auch die Umgebung stimmt dazu: Der Thron der Jungfrau ist mit einem Teppich belegt, der unverkennbar persischen Ursprunges ist. Ähnliche Teppiche und Seidenstoffe sind auf Jans Bildern häufig. Sie zeigen, daß ein thatsächlicher Einfluß vom fernen Osten auf den Geschmack stattfand, den man nicht zu niedrig einschätzen darf. Nicht umsonst nehmen die orientalischen Stoffe so breiten Raum im Bilde selbst ein: Sie geben ihnen den Ton; an ihnen lernte Jan den bisher in Europa unbekannten Einklang der in Braun gestimmten Farben; ihre Töne beherrschen das ganze Gemälde. Erfindungen werden stets zur rechten Stunde gemacht: Die Eyck sollen erfunden haben, die Farben statt mit Wasser und einem Klebstoff mit Öl anzureiben; sie dadurch tieftöniger, leuchtender, wärmer zu machen gegenüber der kälteren, spitzen, bunteren Wasserfarbe. Aber es mußte, um die Erfindung zu verwerten, erst der Geschmack auf die im persischen Teppich niedergelegte Farbenstimmung gerichtet sein.

Vergl. I. S. 655, N. 2123.

Gewaltig ist der Fortschritt in der Perspektive. Mit einem gewissen leidenschaftlichen Eifer wird die jung entdeckte Kunst benützt: Die Platten des Fußbodens, die Muster der Teppiche in ihrer Verkürzung nachzuahmen, wird der Künstler nicht müde: Er wagt sich auch an schwierige Darstellungen von Innenräumen; er sieht schon völlig räumlich; er versteht es, dem Bilde Tiefe zu geben: Nirgends mehr, als durch die Aussichten zum Fenster hinaus, wie auf der Anbetung des Kanzlers Rollin oder in der Verkündigung des Altares von St. Baafs. Der spitze Pinsel des Buchmalers hilft hier in sinniger Form eine Fülle von Einzelheiten, einen Blick auf Flüsse, Städte und Berge darzustellen; ganz anders, als dies die Italiener thaten; mit einer Helläugigkeit für Zeichnung wie für Farbe, die sondergleichen ist. Aber auch ein Zimmer weiß der Maler richtig darzustellen: Man sehe das Bild der Verkündigung, namentlich aber jenes des Kaufmanns Arnolfini. Nicht nur die Linienführung ist richtig, bei aller Klarheit weiß der Maler der Form jene Tonfülle zu geben, die sie in der Natur hat; er weiß die Luft mit ihren zarten Nebeln zu malen, die das Auge zu durchdringen hat, ehe es den Gegenstand erreicht.

Ein Zug steigert sich bei den Eyck über Slüter hinaus, wenn man aus dem Erhaltenen auf die Gesamtheit ihrer Persönlichkeit schließen darf: Sie sind innerlicher in ihren religiösen Empfindungen. Dies äußert sich nicht in dem Vorwurfe des Genter Altars, der die Grundlehre des Christentums von der Erbsünde, der Versöhnung durch das Lamm Gottes und dessen Anbetung am Ende der Welten darstellen soll: Soviel der Künstler nur irgend konnte, hat er sich der ihm wohl vom Besteller auferlegten dogmatisch-dominikanischen Programmmalerei entzogen. Wie der Maler des Campo Santo in Pisa sucht er sie in bewegte Gruppen zu trennen, die von allen Seiten herbeiziehen; Bildnisse weltlicher und geistlicher Großen zu schaffen, die ohne den Vorgang der toskanischen Malerei schwerlich entstanden wären. Er überragt diese namentlich in der Behandlung des Landschaftlichen. Und er malt jene Schneeberge im Hintergrunde, die ihn von Italien trennen. Den Italienern verwandt ist auch das Erfassen der Augenblicksstimmung der musizierenden Engel, namentlich jener, die deutlich erkennbar hohe Töne singen.

Vergl. I. S. 627, N. 2035.

Es ist ein Zeichen außerordentlicher geistiger Freiheit und Kühnheit, daß die Eyck sich an die Neugestaltung der überirdischen Wesen wagen. In der Mitte des Genter Altares thront ein ehrwürdiger, mit allen Schätzen und Kronen der Welt geschmückter Mann: Gott Vater oder Christus oder beide in einem. Nur hier, wo in einer zwar großartigen und regelmäßigen, aber etwas kalten Schönheit das erstrebte Ziel lag, ist der Ausdruck des Persönlichen nicht

ganz geklärt. Johannes und Maria sind wieder Menschen; Menschen, wie man sie damals und heute auf den Straßen von Gent oder Brügge sehen kann: Das Ideal ist stets nur eines; sowie die Kunst mannigfaltig sein will, muß sie realistisch werden. In der Verkündigung ist die Jungfrau bereits in ihrem mit Leuchter, Krug und Büchern ausgestatteten Zimmer dargestellt; später mehr und mehr als liebenswürdige, milde, ruhig betrachtende, ihres Mutterglückes sich freuende junge Frau; mit einem Zug bürgerlichen Daseins, einem bestimmten Gesichtsausdruck; besonderen, auch ihrem Sohn eigenen Zügen, die bald als mustergültig angenommen, von den Nachfolgern mehr oder minder getreu beibehalten wurden: Es würden die Madonnenköpfe, würden sie aus dem Rahmen geschnitten, wohl jedem als Bildnisse schlichter betender Mädchen erscheinen. Aber durch ihre Wahrheit und Lebendigkeit zwang der Maler die Welt, sie als Darstellungen der Gottgebärerin zu glauben: Und Jan erreichte dies dadurch, daß er sie der Welt menschlich nahe rückte: Die Sitte forderte, daß die Jungfrau throne: der Maler schuf eine herzenswarme Frau, die selbst auf dem Throne die menschlich edelsten Stimmen ihres Herzens nicht verläßt: Bescheidenheit, Anmut, Mutterliebe, Güte: Keine von Strahlen umgebene Himmelskönigin, sondern ein Weib.

Mit Vorliebe malten die Eycks Architekturen und zwar im Gegensatz zu Giotto und seiner Schule solche, in denen man leben konnte, Innenräume. Ihnen war der Bau nicht ein Denkmal, sondern eine Stätte der Sammlung. Sie suchten die Stimmung nicht bloß in der Form, sondern in der Raumschönheit. Was die Architekten der Norddeutschen Lande schufen, das stellten sie mit Vorliebe im Bild dar: Raumschönheiten.

2335. Francke.

Dicht hinter den Brüdern van Eyck steht eine vereinzelte Gestalt, der Hamburger Meister Francke. Seit dem 14. Jahrhundert erweisen sich Hamburg und Lübeck als führende Städte in der Malerei Niederdeutschlands. Zunächst tritt in Hamburg Bertram von Minden (seit 1367 genannt) hervor, der die westfälische Überlieferung in einem Altar des St. Johannisklosters festhält. Auch in den benachbarten Schulen, in Hannover, Göttingen, Buxtehude, Bremen, kommt es nicht zu selbständigen Ansätzen: Plötzlich traten diese an dem Altar der Englandfahrer von Hamburg auf, die Francke 1424 in Auftrag bekam: Ein Werk von bewundernswerter Kraft des Ausdruckes und des Tones. Noch hat der Gesichtsausdruck verallgemeinernde Züge, noch ist die Seelenstimmung nicht klar zum Ausdruck gebracht. Aber im Aufbau der Bilder, in der Kühnheit der Farbenzusammenstellung, in der Breite des Vortrages zeigt sich hier ein Meister ersten Ranges, der glaubhaft zu erzählen weiß und uns das Dargestellte geistig miterleben läßt.

Vergl. I. S. 601, N. 1641.

Stand er in seiner Zeit und seiner Heimat wirklich so allein, als man nach dem Erhaltenen glauben möchte?

3) Das Aufblühen von Florenz.

2336. Florentiner Gewerbe.

Der Reichtum von Florenz hatte seine Grundlage in den gewerblichen Leistungen der Stadt. Sie war aus einer Adelsrepublik eine solche der ins Große schaffenden Zünfte geworden. Die Weberei vor allem bildete den Kern der städtischen Entwicklung. Man lernte am Arno dem Orient die Herstellung feinerer Arbeiten ab; man verstand es, durch einen großartigen Wollhandel der Tuchmacherei in Florenz einen Hauptmarkt zu schaffen. Man steigerte die eigene Erzeugung so, daß schon zu Ende des 13. Jahrhunderts gegen 200 Klöster in der ganzen Christenheit wegen ihrer Wollerträgnisse mit Florentiner Häusern in Vertrag standen; daß von Frankreich und Flandern, England und Schottland ununterbrochen die Zufuhr herbeikam. Es galt, den 30000 Arbeitern in 200 Werkstätten den Rohstoff für die 70—80000 Stück Tuch zu liefern, die nach einer Zählung von 1338 hier jährlich gefertigt wurden, Waren im Wert von 1200000 Goldgulden (11 Mill. Mark). Die Seiden-

weberei erhob sich unter der Führung der älteren Wolle in Florenz bald zu gleicher Bedeutung. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts beherrschten die Florentiner Woll- und Seidenfabriken in Rom und Neapel, in Südfrankreich und den Niederlanden, in Konstantinopel und auf Rhodos den Markt. Andere Gewerbe reihten sich an, namentlich die Feintischler für Schnitzwerk und eingelegte Arbeit (Intarsia), die Goldschmiede und die Wachsbildner; ja selbst die Landwirtschaft schuf weithin verfrachtete, verfeinerte Güter. Mit besonderem Geschick hatte es aber Florenz vor allem verstanden, den Geldmarkt an sich zu ziehen. Der Florentiner Goldgulden (Florin, 9,75 Reichsmark) ist in seiner gleichwertigen Prägung zur eigentlichen Münzeinheit des mittelalterlichen Weltverkehrs geworden; und somit Florenz zum Mittelpunkt des ganzen Geld- und Wechselverkehrs. Die Zunft der Wechsler und die aus dieser hervorgehenden Großbankhäuser mit ihren Zweiggeschäften auf allen wichtigen Märkten wurden die ersten im politischen Völkerverkehr bedeutungsvollen Geldkräfte.

2337. Florentiner Geld.

2338. Florentiner Banken.

Ein schwerer Schlag, der diese Häuser traf, lehrt ihre Bedeutung. Der Wollhandel mit England hatte zur Eröffnung großen Kredits an dessen Könige geführt: 1339 gab König Eduard III. das erste Beispiel eines Staatsbankbruches. Er verweigerte die Zahlung seiner Schuld von 1 355 000 Gulden; andere überschuldete Fürsten machten Schwierigkeiten. Und so erfolgte 1347 in Florenz ein Bankbruch, wohl auch infolge der durch den Schwarzen Tod bewirkten furchtbaren Störungen des Marktes. Gesellschaftliche Umwälzungen, wie das Vordrängen der Arbeiterbevölkerung gegen die an sich schon erschütterte Macht der alten Häuser (1378), namentlich der Albizzi, brachten die erwünschte Ausgleichung der Vermögensverhältnisse nicht hervor: Sie führten nur den völligen Sieg der für die rauhe Hand der Volksmassen nicht erreichbaren Geldmächte über die Industrie zuwege. Das ganze Gewerbeleben kam in die Hand weniger Bankherren, vor allem der Medici; die mittleren Vermögen und die bürgerliche Freiheit wurden nicht durch eine deutlich erkennbare Staatsgewalt, sondern durch den im Stillen wirksamen, erdrückenden und auffaugenden Reichtum an Geld vernichtet. Das Mittel, sich gegen leichtsinniges Gebaren der Staaten zu sichern, war das Einführen einer Sicherung durch Verpfändung von Staatseinnahmen. Mit diesen befreiten sich die Banken aber auch von der Gefahr durch Händel im eigenen Lande. Denn sie konnten ihre Ansprüche und ihre Rechte von verschiedenen Orten aus geltend machen. Von Florenz ins Exil geschickt, herrschten die Medici durch ihre Banken von Venedig aus kaum minder sicher. Denn ohne ihren Bankkredit, an dessen Bestand die Florentiner als Kaufleute nicht zu rütteln wagten, waren Handel und Gewerbe größeren Stiles schon nicht mehr schaffensfähig. In Venedig und Genua waren es öffentliche Bankunternehmen, die den Kredit stützten; in Florenz ersetzte sie das eine, alle überwältigende Geschäft. Durch die Leihhäuser, durch die Sicherheit, wie die bankmäßige Beurkundung der Geschäfte sie bot, bei dem großen Sinn, mit dem die Medici jeden vorteilbringenden Gedanken unterstützten, wurde ihre Herrschaft eindringlicher als jene der Fürsten, die ihre Krone ererbten oder eroberten: Sie erscheinen überall als die Förderer, Wohlthäter, Mäcene; und waren es auch, weil sie wohl erkannten, daß nicht nur die alsbald in Geld umsetzbaren Werte dem Ganzen nützen. Und das Ganze, die Stadt, später über diese hinaus Toskana, Italien zu fördern, war ihr Bestreben, wie es das Bestreben des immer weiter greifenden, sachkundigen Gutsbesitzers ist, seinen Grund und Boden zu immer reicherer Ausbeute bestens zu bestellen. Fast wider Willen wurden sie zur Annahme der äußeren Würden höchster Macht gedrängt, obgleich sie als sorgsame Geldmänner gerade in dieser eine Gefahr für die Wurzeln ihres Einflusses, ihr Vermögen, sahen. Erst Lorenzo de Medici zog die letzte Folgerung der Stellung des Hauses: Und die größten Schwierigkeiten erwuchsen ihm daraus, daß er nicht mehr das eigene Vermögen von dem des Staates sorgfältig zu trennen vermochte; daß er für den Anteil am

2339. Die Medici.

Staatsnutzen auch für dessen Lasten persönlich einzutreten gezwungen, ein Fürst im Sinne der Staatswirtschaftslehre der Zeit werden mußte.

2340. Neue Wirtschaftsordnung.

Das Wesen der Geldwirtschaft bedingt die freiere Entfaltung der Kräfte. Die alten Grenzen, wie sie Geburt und die Grundwirtschaft gezogen, zerbrachen; dem Thatkräftigen stellte sich der Weg nach vorwärts frei. Es ging wie ein allgemeiner Aufruf zur Selbsthilfe, zum rücksichtslosen Vordrängen durch die Stadt. Eine Zeit ungeheurer Frevel aus Selbstsucht brach an; rücksichtslosesten Drängens nach Lebensgenuß; eines Freiheitsgefühles, das sich im bedenkenfreien Durchführen auch des ungesetzlichen Willens äußerte; eines Losreißens aus dem geschichtlichen Boden; eines Lostrennens des Einzelnen von der Gemeinschaft; eines Hinausgreifens aus den ursprünglichen Kreisen in das Gebiet der Allgemeinheit: Es war die Jugendzeit einer neuen Wirtschaftsordnung! Wohl war Florenz noch stolz auf den Wert der Ländereien der in seinem Gebiet wirtschaftenden Grundbesitzer. Aber der Landadel, im Norden das Rückgrat des Staates, war ohne Einfluß auf den Gang der Dinge. Die vornehmen Männer von Florenz waren Kaufleute, die ihr Geld zum Teil in Grundbesitz anlegten; zumeist nur, um ein angenehmes Landleben, das Gefühl des Herrentums auf eigenem Grunde desto besser genießen zu können. Sie fühlten sich als ihres Glückes eigene Schmiede; schmeichelten jenem, von dem sie zu verdienen hoffen, der geldkräftigeren Firma; aber wahrten sich dabei die äußere gesellschaftliche Freiheit. Sie folgten der Führung der Großbankherren, solange der äußere Schein der Gleichberechtigung erhalten blieb. Der Dolchstoß vornehmer Verschwörer gegen die Medici offenbart die Stimmung bei den Überwundenen, den Opfern des Geldverkehrs, der in die Hand der Medici gelegten und von diesen mit kalter Berechnung zum Vorteil ihres Hauses gebrauchten Steuerschraube: Man konnte eines der Häupter der siegreichen Firma töten; aber man konnte nicht die stille Macht des Hauses beseitigen, dessen Größe auf seinen Handlungsbüchern beruhte. Unter Sturmesläuten und Geschrei trat die politisch erregte Masse des Volks auf den Markt, drängte sich die Arbeiterschaft in plumpen Vorstößen den Herrschenden entgegen: Aber auf der großstädtischen Straße konnte man wohl eine Fürstenkrone, nicht aber den Reichtum des Bankmannes brechen, der als Förderer aller Arbeit gefeiert wurde, während er von jedem Werk still seinen Vorteil zog.

2341. Die Kirche.

Die Kirche bot kein verlässiges Mittel mehr zur Besserung der Welt. Mit immer erneutem Hohn fiel man über ihre Vertreter her: Die Bettelmönche wie die Weltpriester, die Nonnen wie die Bischöfe waren das Ziel des Spottes, jenes letzten Rückschlages enttäuschter Verehrung. Lange schon hatte die Kirche ihren Eifer in Verfolgung der Irrlehren eingebüßt, weil nicht in diesen für Italien die Gefahr lag: Das religiöse Gefühl war ertötet in der Menge und erstickt in einer werkheiligen Erfüllung kirchlicher Übungen, in einer rasch entzündeten Wundergläubigkeit, oft in dem plattesten Aberglauben. Die Wachsgießer, die jene am Altar des Heiligen zu opfernden Glieder und Bildchen schufen, bildeten nicht umsonst eines der einflußreichsten Gewerbe von Florenz. Als der achtjährige Giovanni de' Medici zum Erzbischof von Aix ernannt wurde, als der Papst ihn mit 13 Jahren zum Kardinal machte, waren die Florentiner außer sich vor Freude über die Ehrung des ersten Geschlechtes der Stadt; sie übersahen dabei völlig die Erniedrigung der Kirche vor dem Geldbeutel. Sie hatten ja auch nicht gezögert, den in der Verschwörung gegen diesen verwickelten Erzbischof von Pisa kurzerhand in seinem geistlichen Gewande am Fenster der Signoria zu henken.

2342. Der Ruhm.

In dieser Zeit des Verfalls der alten Ideale mußte die Aufstellung eines neuen als Erlösung wirken: Der Ruhm trat in einer neuen Form in die Welt ein. Florentiner sind seine Verkünder, sie leben ihm bei allen Widrigkeiten der äußeren Lage: So Dante, so Petrarca: Der Weihrauch wird nun dem genießenden Vollmenschen gespendet, der früher dem Entsagenden aufgespart war. Und dieser Ruhm wurde gesucht auf neuen Gebieten und um seiner selbst

willen. Nicht die Gesetzmäßigkeit der Ansprüche, ihre Kraft entschied. In ganz Italien fehlte es bald an einem historischen Halte: Alle Macht war im Schwanken; überall griffen begehrliche Hände nach den höchsten Rechten; die Geschichte löst sich aus einer der Staaten in eine solche der Herrscher auf, der Gewaltherren im Kleinen, der Bandenführer und Nepoten als Gründer von städtischen Sonderreichen; der Knechte, die sich zu Königen aufwarfen und ihre mit Blut errungene Herrlichkeit durch Blut erhielten.

2343. Die Bildung.

Wem die Macht als Weg zum Ruhm und zum Genuß versagt war, der fand im Wissen ein neues Mittel zu hoher Ehrung; in der Bildung, die ihn über seine Mitmenschen erhob und den Mächtigsten zur Seite stellte. Nur aus dem Boden des damaligen Italien, aus der heillosen Zerstörung aller staatlichen und gesellschaftlichen Schranken konnte die stürmische Begeisterung für die Alten erwachsen: Sie brachten neue Vorbilder für ein höheres Menschentum, eine neue Lebensweisheit, eine neue Wahrheit, neue Schönheit und neue Sittlichkeit; in ihnen schien das Sehnen verwirklicht, das die Guten beunruhigte, das Ziel geboten, nach dem die ruhmsüchtigen Gewaltnaturen streben konnten: Die Renaissance hat Italien die höchsten geistigen Leistungen gebracht; sie hat es aber an der eigentlichen inneren Wiedergeburt verhindert: Je weiter sie sich entwickelte, desto mehr erfüllte sie die Nation mit auf die Form gerichteten Zielen und lenkte sie ab von der Mitwirkung an den erhabensten Aufgaben: Dem Fortbau des kirchlichen Denkens zu einer einheitlichen Wahrheit, zu einer Weltlehre höchster Ordnung, also zu einem versöhnenden Glauben.

2344. Das Studium des Altertums.

2345. Die Gesellschaft.

Die gesellschaftlich freie Stellung des Florentiners lehrte ihn, Bildung zu schätzen, die Schulen zu fördern. Man lernte, um in der neu eröffneten Gesellschaft sich vorwärts zu bringen, Ehre und Geld zu verdienen. Das Geld war ja frei, nicht gebunden an Ort und Geburt und adelige Genossenschaft. Es ermöglichte jedem den Aufstieg in den Kreis der Großen; Reichtum war Macht. Nirgends mischte sich die Gesellschaft gründlicher, nirgends wurde das ständische Wesen des Mittelalters entschiedener durchbrochen: Wer eigene Kräfte einzusetzen hatte, wer sein Ich durch Bildung über die Menge zu erheben vermochte, dem stand der Weg zur höchsten Wertschätzung offen. Boccaccio lebte nur von der bescheidenen Hinterlassenschaft seines Vaters, aber er lebte frei, geehrt, im Kreise der Großen; es tauschte der Reiche mit dem Gelehrten, mit dem Dichter, dem Künstler das, wovon jeder von ihnen eben Überfluß besaß: Wohlleben gegen geistige Schätze. Es war die Gesellschaft eine Börse des Geistes, in der Gebende und Nehmende sich frei bewegten. Man trat in zwanglose Vereine zusammen: draußen vor dem Thor in der Villa Paradiso, um bei kostbarem Wein und nach fröhlichem Tanz neue Dichtungen und Musik zu hören, von den Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung zu plaudern; drinnen im Augustiner-Eremitenkloster San Spirito, um gelehrte Fragen allseitig zu erwägen. Luigi de' Marsigli erklärte hier den Homer, Caluccio de' Saluti die alten Philosophen; selbst in der Meinung vieler ein Heide, zu ruhiger Beschaulichkeit statt frommer Askese mahnend, ein Kenner und feuriger Verehrer der alten Römer. Rienzis Träume vom Wiedererstehen Roms schwebten über den geselligen Zusammenkünften als Bilder einer schönen Zukunft; Petrarcas Geist führte ihnen neue Nahrung zu. Seine Schüler pflegten ihn, ab- und zugehend, neue Gedanken anregend, um auch der Aufnahme griechischer Bücher den Boden zu bereiten. Gab es in Venedig gewiß viele Kaufleute, die in Romanien griechisch zu reden gelernt hatten, so bot Florenz dem griechischen Schrifttum zuerst eine Heimat. Schon wendeten sich wißbegierige Florentiner nach Byzanz, um dort den griechischen Gelehrten zu Füßen zu sitzen; seit 1397 las der Byzantiner Chrysoloras als erster unter gewaltigem Andrang über die griechischen Schriftsteller, aufs neue den Eifer anregend, zu retten, was an Resten alter Weisheit und Dichtung erhalten sei. Der Gedanke lag nahe, nun auch im Osten nach alten Büchern zu suchen, wie dies Poggio Braccioli und seine Freunde mit

2346. Griechisches Altertum.

2347. Die alten Schriftsteller.

größtem Erfolge im Norden thaten. Brachten diese zu Petrarcas Entdeckungen aus den Kerkern deutscher, französischer und englischer Klosterbibliotheken den Quintilian, viel Neues von Cicero, vor allem aber den Tacitus hervor, so sammelte Giovanni Aurispa den Sophokles, den Äschylos und anderes in den berühmten Handschriften aus dem 10. Jahrhundert in der Bibliothek Laurenziana zu Florenz. Eine neue Welt erschloß sich den Lernbegierigen!

2348. Die Altertumsforscher.

Vergl. I. S. 632, N. 2654.

Poggio stahl in der Klosterbibliothek zu St. Gallen (?) das Schriftchen des Einsiedler Mönches aus dem 9. Jahrhundert, in dem dieser Roms Inschriften wiedergab: Er nahm das Werk Rienzis auf, eine Nachprüfung dieser Arbeit zu veranstalten, noch ohne eigentliches Verständnis für den Kunstwert der Ruinen, die ihm nur als Urkunden erschienen. Erst in Ciriaco de' Pizzicolli von Ancona, dem Schliemann der Renaissance, erwachte der Sinn für diesen Teil des klassischen Lebens. Selbst seefahrender Kaufmann, ohne Lehrer gebildet, als Verwalter des Hafenbaues in Ancona auf den Triumphbogen des Trajan hingewiesen, ging er nach Rom, um sich von den Steinen mehr über das Leben der Alten erzählen zu lassen, als ihm die Bücher zu sagen vermochten. Das war 1424. Schon im nächsten Jahre war er in Konstantinopel, auf Chios, Rhodos, in Beirut, Damaskus; kaufend, sammelnd. Als er dann nach Florenz kam, fand er hier das vollste Verständnis für seine Schätze — Münzen, Bücher, Statuen, indische Wasserkannen in Porzellan mit Goldverzierung, Inschriften —; und in Cosimo Medici einen Gönner, der ihm im ganzen Orient seinen Geldmittel zur Verfügung stellte. Aber es hielt ihn auch in dem vertrauten, gelehrten Kreise nicht lange: Er ging nach Ägypten, die Pyramiden zu sehen, nach den Städten des korinthischen Meerbusens (1435), nach Athen (1437), wo er klopfenden Herzens die Akropolis betrat und das Parthenon zeichnete; er sammelte mächtige Bände von Niederschriften, ohne zu deren geregelter Bearbeitung zu kommen, immer in die Weite strebend, vielen ein ruhmrediger Schwätzer, den Kennern verehrungswürdig als einer, der die alte Welt als Ganzes auf sich hatte wirken lassen.

2349. Einfluß der Niederlande.

Auch die Künstler von Florenz erfaßte dieses Sehnen nach dem Alten. Stärker aber als dieses scheint die Anregung der Niederländer auf sie gewirkt zu haben. Daß ein ständiger Verkehr auch mit Kunstwerken zwischen den Florentiner Zweiggeschäften und der Heimat stattfand, ist zweifellos. Wir sehen wiederholt die Vertreter der Medici als Käufer in niederländischen Malerwerkstätten. Die Künstler am Arno lernten aus diesen zunächst die Vertiefung in die Natur, das rein malerische Sehen. Filippo Brunelleschi studierte die Perspektive wissenschaftlich, die die Brüder van Eyck in freierer Verwendung üben lehrten. Die Künstler der Jugendzeit des florentinischen Aufschwunges suchten vor allem Wahrheit, Wahrheit um jeden Preis; eine emsige, sorgfältige, vor Schwierigkeiten nicht zurückschreckende Naturbeobachtung als Gegensatz zu dem Idealismus der verwässerten Schule des Giotto und Orcagna, die durch zwei Menschenalter geistiger Unfruchtbarkeit ihr Dasein hingefristet hatte. Es mußten die Grundlagen erst neu geschaffen werden, auf denen das neue Streben seine Ziele aufbauen konnte.

Vergl. S. 28, N. 2334.

2350. Lorenzo Ghiberti.

Das 14. Jahrhundert verging, ohne daß die alte Kunstweise überwunden gewesen wäre. Die beiden ältesten unter den Meistern eines neuen Geschlechtes begannen ihre Thätigkeit im 1401 stattfindenden Wettbewerb um eine bildnerische Aufgabe, die in Bronze zu gießenden Thore der Taufkirche S. Giovanni. Der Gedanke war ein alter aus griechischer Zeit: Bronzethüren waren als höchster Schmuck beliebt geblieben. Lorenzo Ghiberti und Filippo Brunelleschi waren die hervorragendsten Bewerber. Ghiberti war 1378 aus vornehmem Florentiner Geschlecht geboren, seit 1409 Mitglied der Zunft der Goldschmiede, seit 1423 der Lukasgilde der Maler und starb 1455. Brunelleschi vor 1379 in Florenz geboren, seit 1398 in der Zunft der Seidenweber, seit 1404 in der der Goldschmiede thätig, früh in technische

Vergl. I. S. 481, N. 1574.

Dinge, namentlich den Großuhrenbau, eingeweiht und als Baumeister beschäftigt gewesen; als solcher wurde er auch zu Dämmebauten (1431 in Mantua) und Festungsanlagen (1435 in Pisa) verwendet; er starb 1446 in Florenz. Beide waren also Männer, die aus dem wichtigsten heimischen Kunstgewerbe, der Goldschmiederei, heraus sich zu einer allgemeinen, jede Form des Schaffens umfassenden Künstlerschaft erhoben; Beweise der alle alten zünftlerischen Grenzen durchbrechenden Freiheit des Florentiner Wesens. Die von ihnen eingereichten Arbeiten, Flachbilder mit der Darstellung des Opfers Isaaks, erhielten sich im Nationalmuseum zu Florenz.

Ein deutscher Bildhauer, wohl zweifellos ein solcher der burgundischen Schule, hatte Ghiberti angeregt. Wohl jener Piero di Giovanni Tedesco (1386—1402 in Florenz nachweisbar), der die Marmorthüren des Domes zu Florenz mit in das Ornament eingeflochtenen Figuren schmückte. Auch der Sienese Jacopo della Quercia (geb. 1371, im wesentlichen in Siena und Lucca thätig, † 1438), selbst Mitbewerber an jenem Wettbewerb, dürfte ihn beeinflußt haben. Dieser zeigt die Frühkunst in ihrer Vollendung: Stürmisch im Ausdruck, weniger ein Schilderer seelischer als körperlicher Kräfte. Bei zumeist kleinem Maßstab sind seine Bildwerke, der Marmorbrunnen auf der Piazza del Campo, der Taufbrunnen in S. Giovanni in Siena, das Grabmal der Ilaria del Caretta im Dome zu Lucca 1413, das Hauptthor von S. Petronio in Bologna (1425), das Grabmal des Galeazzo Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore daselbst, groß in jedem Zuge; absichtlich vernachlässigen sie das Nebensächliche, um in den Hauptmassen klar und eindringlich zu wirken; noch gotisch in den Einzelheiten, sind sie doch durchaus neuzeitig in dem Schwunge der leidenschaftlich erregten Seele. In seinem Sinne griff auch Ghiberti ein, dem die Ausführung der Thüren zufiel; der 1424 die Nordthüre, 1447 das Hauptthor vollendete, 1452 diese aufstellte. Noch sind die Flachbilder der Nordthüre in den gotischen Vierpaß eingezwängt, wie das 100 Jahre früher geschaffene Gegenstück Andrea Pisanos es forderte; noch klingt gotisches Wesen im Strecken und Schwingen der Gestalten, wie in der Gewandung nach. Mit festen einfachen Zügen ist die Örtlichkeit angegeben; selbst Bäume, fließendes Wasser sachgetreu zu schildern, wagt der Bildner. Aber die klar umrissenen, fest auf ihren Füßen stehenden, in sich geschlossenen Gestalten heben sich kräftig vom Hintergrund los; die Vorgänge aus Christi Geschichte sind mit vollendeter Treffsicherheit für das Wesentliche erfaßt; und mit einer Kraft des künstlerischen Eindringens in die Natur des Menschen dargestellt, die bisher in Italien ohnegleichen war. Sie wurden denn auch zur Schule für die zahlreichen Mitarbeiter des Meisters. Die jüngeren Thüren sind weitaus feiner in der Durchführung, reicher sowohl im Landschaftlichen als in der Zahl der auf diese nach malerischen Grundsätzen verteilten Gestalten. Ghiberti wollte alle Werte des gemalten Bildes, namentlich die junge Kunst der Perspektive, in das Flachbild einführen; das Nahe wie das Ferne zusammenfassen, landschaftliche wie bauliche Hintergründe verwerten: Nicht immer zum Vorteil in der Klarheit des Ganzen. Aber er arbeitete sich aus den Härten der Wahrheitsliebe zu einer wunderbaren Vornehmheit der Form durch. Hierin schritt er für sich der Zeit voraus. Er that es nicht ohne eine gewisse Selbstentäußerung, ohne Hinüberschauen nach dem fertigen Formenbilde der Alten; deren Werke nun immer mehr im Schatze der Medici sich ansammelnd, den Künstlern zum Lernen zugänglich waren.

2351. Jacopo della Quercia.

Vergl. I. S. 583, N. 1891.

2352. Filippo Brunelleschi.

Brunelleschi trat vom Wettbewerb um die ehernen Thore zurück, um sich einer größeren Aufgabe zu widmen: Unter der Führung der Albizzi begann man seit 1393 dem Ausbau der Domkuppel wieder das Augenmerk zuzuwenden. Aber erst 1417 kam es zu ernsten Beratungen hierüber. Alle Künstler Toskanas und viele über dessen Grenzen hinaus wurden in Bewegung gesetzt; bis endlich 1420 Brunelleschis Plan siegte. Neben ihm wurden Ghiberti und der Werkmeister Battista d'Antonio als Bauvorstände eingesetzt. 1431

war die Kuppel vollendet, 1436 wurde sie geweiht, 1445 die Laterne begonnen. Der Tod hinderte Brunelleschi, sie selbst zu vollenden; dies geschah erst 1462.

Die größte That an diesem Kuppelbau war eine konstruktive: Eine lichte Weite von 35 m sollte überspannt werden. Der Baumeister wählte hierzu das Spitzbogen- und Rippengewölbe, also die altbewährten gotischen Werkformen, wie sie an den Kuppeln über der Vierung italienischer Dome, wenn auch in kleinerem Maßstabe, mehrfach geplant und ausgeführt worden waren. Aber nirgends erhob sich die Kuppel zu so freier Selbständigkeit; wirkte sie so entscheidend auf die Gestaltung des Gesamtbaues; ist sie so sehr zu einer rein künstlerischen, um ihrer selbst willen beachtenswerten That geworden. Man sehe die Miniaturen, die Bilder der gleichen Zeit und der vorhergehenden durch: Überall wird man in den die Hintergründe bildenden Idealstädten eine Vorliebe für den Kuppelbau finden, schwebt dieser als bezeichnend für die heiligsten Stätten der Christenheit den Künstlern, wenn auch oft in mißverstandenen Formen, vor Augen. Nun, nachdem in Florenz diese Gestaltung im größten Sinne verwirklicht worden, seit durch das Einschieben einer achteckigen Trommel die Kuppel aus den anstoßenden Flügelbauten herausgehoben worden ist, wurde die künstlerische Durchbildung des von ihr ausgehenden Gedankens, der Zentralkirche, zu einer der treibenden Aufgaben der italienischen Architektur.

2353. Domkuppel zu Florenz. Vergl. I. S. 628, N. 2040.

Noch ist der Bau auch in den Einzelheiten italienisch-gotisch. Aber schon zog in die Kunst Brunelleschis ein Zug von Selbständigkeit ein, der ihn aus den Fesseln des Überkommenen herausriß; schon hatte er in seinem jüngeren Genossen Donatello einen Mitstrebenden gefunden, der in der Kunst der Alten nach dem Mittel zur Befreiung aus der Kunst der unmittelbar vorausgehenden Zeit suchte. Beide hatten am Dome einzelne Arbeiten ausgeführt, waren trotz ihrer Jugend schon um 1404 zu Rate gezogen worden. In beiden regte sich das Streben nach einem unbekannten Neuen; suchte der Blick nach den Geheimnissen einer einfacheren, tieferen Naturerkenntnis; nach einer Befreiung von bindendem Schönheitsgesetz: Und beide hofften, diese in Rom zu finden: Nicht in der dort lebenden neuen, sondern in den Resten einer seit einem Jahrtausend vergessenen, alten!

2354. Reise nach Rom.

In Rom war überall der traurigste Verfall. Papst Martin V., als der erste nach dem Konzil von Kostnitz in Rom thronende Papst, hatte vollauf mit Ausbessern an den baufälligen kirchlichen und weltlichen Bauten zu thun; nicht minder seine Kardinäle. Unter Papst Eugen IV. entstanden ein paar Neubauten. Bezeichnenderweise zuerst die Münze neben dem Vatikan und einige Klöster. Die Kardinäle und ihre Nepoten begannen sich Schlösser zu errichten. Der Palazzo Capranica (1460 vollendet) war der erste, an dem sich Ergebnisse vom Studium alter Baureste zeigten. Papst Nikolaus V. (1447—1455) nahm die Gedanken der Päpste von Avignon auf: Er suchte Rom vor allem zu befestigen und den Oberhirten ein riesiges Schloß zu bauen. Eine lange Reihe von starken Werken wurde zumeist auf Kosten der Ruinen errichtet; einige kleine Kirchen entstanden. Mit ihm aber begann der Einzug eines ins Große gehenden Bausinnes nach einem Jahrtausend des Stillstandes. Zwei Menschenleben gingen nach dem Einsetzen der neuen Kunst in Florenz dahin, bis in Rom aus den Ruinen neues Leben erblühte. In gewohnter Stumpfheit stand der päpstliche Hof den Kunstfragen gegenüber, ebenso wie dem neuen Lebensformen nachstrebenden Humanismus. Man duldete den anmaßenden Witz der um ihres schönen Latein willen gesuchten Humanisten; einen Poggio, Cenci, die dichterisch die mit rücksichtsloser Selbstsucht durchgeführte Zerstörung der Altertümer beklagten; man widmete ihren Bestrebungen halbe Teilnahme, genug, um sie in Rom zu erhalten, nicht genug, um sie zu Einfluß zu bringen; man schützte sie gegen theologische Eiferer, nicht aus Vorliebe, sondern um des Friedens willen; jenes Friedens, dessen man zum ungestörten Ausfechten der persönlichen Machtfragen und der theologischen Klopffechtereien bedurfte.

Vergl. I. S. 632, N. 2063.

Vergl. I. S. 595, N. 1923.

2355. Antike Formensprache.

Brunelleschi und Donatello konnten also in Rom nicht gleichgesonnene Künstler, neue Schöpfungen suchen; noch war es Hauptstadt der mittelalterlichen Kirche und als solche, wenn nicht kunstfeindlich, so doch gleichgültig gegen das Schöne; selbst wenn es sich mühte, ihm zu dienen: Sie suchten das Rom der Kaiser und über dieses hinaus den Geist Griechenlands.

Brunelleschi fand zweierlei: Die Regeln alter Formgebung und die Gesetze antiker Werkart; Donatello fügte noch die Erkenntnis hinzu, daß die Alten der Natur näher gestanden hätten als die Gotik; daß also die Natur die Vorbedingung echter Kunst sei. Noch war Brunelleschi weit davon entfernt, die Antike in ihrem ganzen Formenumfang kennen zu lernen oder aufnehmen zu wollen. Wie fast immer bei solchen Entdeckungsreisen in künstlerisches Neuland fand er nur die Bestätigung des Gesuchten. Die Formen, die er in Zukunft verwendete, sind zumeist schon in Florenz nachweisbar. Die echt dorische Ordnung, mit der ja schon die hellenistische Zeit nicht recht etwas anzufangen wußte, hat er, wie die ganze Folgezeit, beiseite gelassen; die toskanische Ordnung verwendete er unter starken Abänderungen, indem er sie mit jonischen und korinthischen Anklängen versah: Blattwerk unter dem Knauf, gereifeltem Hals, kleinen Schnecken an dorisierenden Knäufen und dergleichen. Die korinthische Ordnung, die der älteren Formgebung am nächsten stand, nahm er am entschiedensten auf; auch den Pilastern liebte er diese Form zu geben. Anfangs die Bogen unmittelbar auf die Säulen stützend, führte er bald ein Gebälkstück zwischen beide. Auch das gerade Gebälk wendete er an; am liebsten freilich in Verbindung mit der Wand, über Pilastern, doch auch in freier Anordnung. War das reiche Umrahmen von Thoren und Fenstern von alters her beliebt, so änderte sich zunächst nicht diese Absicht, wohl aber die Form: Der gerade Sturz kam wieder zu Ehren; vor allem aber wurde der Spitzbogen durch den nach der Weise der Alten mit einer Archivolte versehenen Rundbogen verdrängt. Der Umschwung in der Formgebung war groß, aber die Annäherung an die Alten noch ziemlich äußerlich.

2356. Florentiner Vorbilder. Vergl. I, S. 436, N. 1423.

Die Florentiner waren der Ansicht, ihre Taufkirche S. Giovanni sei ein altrömischer Tempel. Die von einem solchen zum Bau entlehnten kunstvollen Einzelheiten, namentlich die Säulen, die Gebälke geben ihnen ein gewisses Recht dazu. Unverkennbar hat Brunelleschi gerade diesem Bauwerk sein Augenmerk zugewendet; haben die hier zu findenden Formen ihn in Rom Verwandtes als echt römisch zu suchen gelehrt.

2357. Kapellenbauten.

Sein erster erhaltener kirchlicher Bau schließt sich daher an S. Giovanni an. Es ist der achteckige Kirchenbau Sta. Maria degli Angeli (1426 begonnen), der aber, nachdem der Staat das für ihn gestiftete Geld vergeudet hatte, unvollendet liegen blieb. Die Kuppel über einem Tonnengewölbe, wie sie Brunelleschi an der kleinen Kapelle der Pazzi bei Sta. Croce (1420?) ausführte und die Kuppeln über dem anstoßenden Chorraum und der sonst in der Tonne eingewölbten Vorhalle, sowie die köstliche Durchbildung der Einzelheiten weisen unmittelbar auf die Innenausstattung der Taufkirche. Noch hat die Hauptkuppel Rippen mit eingespannten Kappengewölben. Aber sonst weht schon durch das kostbare Werk der Hauch eines neuen Geistes in höchster Reinheit, bezaubernder Frische. Ähnlich die sogenannte Alte Sakristei von S. Lorenzo.

Diese Kapellen und viele andere mehr waren Grabhallen der vornehmen Geschlechter. Gerade für diese war man geneigt, reiche Mittel zu bewilligen: Sie sicherten den Nachruhm; ihrer kann die unsterbliche Seele sich freuen, während anderer Besitz den Nachfolgern verfällt. So sagt Niccolo Acciajuoli als Begründung für den Bau der Karthause bei Florenz. Gewiß keine eigentlich kirchliche Auffassung; nicht eine solche im Sinn der guten Werke katholischer Auffassung, im Sinn der Selbstentäußerung, im Sinn des Gottesdienstes. So entstanden auch als Familienbauten die großen Kirchen von Florenz, S. Lorenzo (nach 1423,

2358. Kirchenbauten.

Kreuzgang erst 1457 begonnen) und S. Spirito (1433 begonnen, 1471 Brand, 1481 noch nicht vollendet), beides dreischiffige Anlagen, im Hauptschiff flach gedeckt, mit geradem Chorabschluß, stark ausgebildetem Querschiff. Während bei S. Lorenzo nur das Langhaus dreischiffig ist, umzieht in S. Spirito die Säulenarkade den ganzen Bau, selbst die Ostseite des Chores. Vierung und Seitenschiffe decken Kuppeln. Man erkennt klar, daß dem Baumeister die wohl abgewogene Verwendung antiker Bauformen, wie sie z. B. S. Miniato ihm lehrte, hinreichender Schmuck war; daß er mit Absicht die Fortbildung nach der Seite des Schmückens ablehnte. Diese Kirchen lehnen sich im Streben nach Kirchlichkeit an die alten Mönchsbauten, wie sich der eigentliche Kirchenmaler der Zeit, Fra Angelico, an Giotto anlehnte. Von gleicher Schlichtheit der Form, doch unvergleichlicher Ruhe der Wirkung, sind die Klosterhöfe, so jener von Sta. Croce, die zierliche Vorhalle des Findelhauses degli Innocenti (um 1420) bei Sta. Annunziata und manches andere Werk des großen Meisters der architektonischen Stimmung mehr.

Vergl. I. S. 436, M. 1429.

2359. Klosterhöfe.

Am gewaltigsten zeigte sich Brunelleschis Größe an den Schloßbauten, zunächst an dem für Jacopo Pazzi (jetzt Quaratesi, zwischen 1442 und 1446 errichtet), der gewissermaßen den Übergang von der alten zur neuen Bauweise darstellt und der durch seine gute Erhaltung auf die Anordnung der Einzelheiten nach des Meisters eigentlichem Willen Aufschluß giebt: Die zu zweien gekuppelten Fenster der beiden oberen Geschosse stehen den romanischen sehr nahe; die Wandflächen des Untergeschosses (mit veränderten Fenstern) sind in derber Weise gequadert; die oberen sind glatt. Einen Schritt weiter geht der Palazzo Medici (für Cosimo de' Medici, um 1430 begonnen, von Michelozzo vollendet), dessen Erdgeschoß schon die Quaderung in wuchtigerer Form zeigt, obgleich der vorsichtige Bauherr sich gegen diese gewaltige, trotzige Bauweise erklärt hatte: er fürchtete den Neid der Florentiner. Und wirklich ließ er später durch Michelozzo in gemilderten, zahmeren Formen fortbauen. Zehn Jahre später erst fand Brunelleschi in Luca Pitti einen neuen Bauherrn, in jenem Anhänger der Medici, der offener hervortretend und unvorsichtiger, zeitweilig dem klugen Rechner über den Kopf wuchs. Dieser ließ ausführen, was für jenen geplant war, er baute jenen gewaltigen Palazzo Pitti (1440 begonnen, doch wahrscheinlich nur in der Breite von 7 Fenstern, während des 15. und später während des 16. Jahrhunderts durch Bartolomeo Ammanati und während des 17. Jahrhunderts durch Alfonso Parigi erweitert), der den ganzen Trotz und die harte Willenskraft der Zeit, den Hochmut des Reichtums und das Selbstgefühl des Florentiners bei gänzlichem Verzicht auf jeden einschmeichelnden Schmuck darthut. Ein Werk riesigster Abmessungen, mit 12 m Stockwerkshöhe, 8 m Weite der Fensterachsen, mit 4 m breiten, 8½ m hohen Fenstern; mit Bossenquadern von bis 8½ m Länge, unter deren Vorsprung vor die Mauerflächen man bei Regen Schutz finden kann; dreigeschossig; in seiner Einfachheit königlich, in seiner Rauheit überwältigend; zugleich erfüllt von einer Kenntnis der Wirkungen, von einer künstlerischen Massenbeherrschung, die nicht zu erlernen ist und daher auch nicht in Rom erlernt war: Denn dergleichen gab es unter Ruinen nicht! Dabei ist das Werk in ganz schlichtem, nur durch Rundbogenthore und -Fenster sowie durch Gesimse belebtem Aufbau hergestellt. Wie an den gotischen Schlössern fehlt jede Wandgliederung. Der Grundzug ist der starker Wahrhaftigkeit, eines frohgemuten Trotzes; der bedingt ist durch die Anwendung gewaltiger, an ihrer Vorderseite unbehauener Quadern. Mag diese ihren Grund zum Teil auch darin haben, daß man rascher und billiger mit ihnen bauen konnte als mit sorgfältig behauenen Steinen, so ist doch sicher hierin nicht die eigentliche Absicht der Anwendung zu suchen. Der Baumeister führte diese Bauweise sogar im Gegensatz zu den Bauherren durch. Aber Brunelleschi verstand es, die Bauherren fortzureißen, ihnen seine gewaltige Seele einzuhauchen, gegen ihr eigentliches Wollen. Seine Schlösser sind nicht

2360. Schloßbauten.

eigentlich zum Bewohnen da: Cosimo war es unheimlich in seinem neuen Hause; er fühlte sich nach manchem Todesfall unter den Seinen in den weiten Räumen verlassen; der Bau war ihm zu groß für eine so kleine Familie. Der Palazzo Pitti war erst recht ein Prunkstück, ein Darthun der weltbeherrschenden Macht florentinischen Reichtums; ein Übertrumpfen der Könige durch eine nun wieder neu erfaßte künstlerische Eigenschaft: Die schlichte Größe! Rasch brach die Macht des Bauherrn zusammen, der sich aus dem Handel zu tief in das Getriebe der Politik vorgewagt, seinen Reichtum zu deutlich erkennbar zur Schau getragen hatte: Brunelleschis Kunst aber trotzte den Jahrhunderten.

2361. Donatello.

Brunelleschis Reisegenosse war Donato di Betto Bardi, genannt Donatello, der, 1386 in Florenz geboren, 1466 dort starb. Donatello hat der Baukunst nur nebenbei gedient. Ob er gleich an Vielseitigkeit des Könnens seinem älteren Genossen verwandt erscheint, widmete er sich doch mit ganzer Gewalt der Bildnerei: Ein Vollmensch, eine hohe Renaissancegestalt; ganz Willenskraft, ganz sich selbst auslebend; das Ergebnis seiner Zeit und der eigenen Entwicklung; stark gegen äußere Gewalten, gefügig den eigenen Seelenstürmen gehorchend; ein Mann großer Entschlüsse, doch nicht langen Planens; in eigenen Angelegenheiten ungeschickt und nachlässig; in allen künstlerischen Dingen sicher; kühn im Vollbringen, klar im Streben, beherrscht von dem sein Leben erfüllenden Ziel auf das Höchste.

2362. Jugendwerke.

In aufsteigender Linie arbeitete sich die Eigenart des Meisters in seinen Jugendwerken durch. 1406—1408 fertigte er zwei Prophetenfigürchen am Giebel des Nordthores in den Dom. Noch ist die Haltung gotisch, himmelnd: Aber sie stehen schon fester, das Gewand wird zum Echo der Gestalt, es verbirgt nicht den Körper, sondern läßt ihn durchscheinen. Der David (im Nationalmuseum, erst 1416 vollendet) zeigt schon eine eigenartige Geschlossenheit, straffen Muskelbau über festem Knochengerüst. Der Johannes an der Schauseite des Doms (1408—1415) war sitzend verlangt; nur am Oberkörper konnte das bewußte Strecken der Gestalt zum Ausdruck kommen, wie es den heiligen Georg (im Nationalmuseum, 1411—1412) ganz beherrscht: Ein starker und schlanker Jüngling, breitbrüstig, auf beide Füße breitbeinig und sicher gestellt, den Schild zum Aufnehmen bereit, mit einem Gefahr erschauenden Blick; aber in der leichten Körperbewegung erkennt man den Entschluß unbedingten Standhaltens dem zu bekämpfenden Ungeheuer gegenüber, ein Ausdruck, der jenem von Brunelleschis Palästen entspricht: Trotzig und groß, der Macht der Feinde bewußt, doch sich ihr entgegenstemmend. Die Bekleidung ist eng anliegend, so daß die Umrißlinie des Körpers klar hervortritt. Dann der Johannes und der Prophet Habakuk am Glockenturm, beide der hohen Aufstellung angemessen in breiten Flächen behandelt, voller und doch ohne jene metallscharfe Geschlossenheit der meisten Gestalten des Meisters. Und der „Kahlkopf“ (Zuccone), wunderbar groß in der Behandlung des Mantels; dabei aber ein Mann, dessen Kraft der Zügellosigkeit zum Opfer wurde, ein Schwätzer, der sich nicht zu bändigen weiß. Der heilige Georg war noch ein Ideal körperlicher Kraft, bei kleinem Kopf mit schweren Händen, bei ungefüger Kraft doch beweglich in den Gelenken. Dieser Kahlkopf aber ist ein Bildnis in vollster Naturwahrheit: Nicht einmal die Ungleichheit der Gesichtshälften ist ihm geschenkt, er ist das Bild einer krankhaften Menschenart, wie sie die Leidenschaftlichkeit der Zeit auf den Markt warf. Nicht anders der sogenannte Jeremias mit wirrem Gesichtsausdruck, gewaltsamer Verbiegung der Arme und Hände; oder die Büste angeblich des Niccolo da Uzzano (Nationalmuseum), ein Mann mit einem Stiernacken, einem Kinn, das Steine zermalmen kann; mit einem Mund, der unmenschlich in sich aufnehmen und nur Befehle ausstoßen kann; mit der Nase eines Geizhalses; spitzen, List verratenden Ohren, niederer gewaltthätiger Stirn; großen, aber verdeckten Augen: einer jener Riesennaturen im Fordern und Genusse, wie sie jene Zeit vor allem hervorbrachte; ein erlöschender Vulkan, doch noch ein Vulkan.

Vgl. S. 38 M. 2362

Vgl. S. 40 M. 2367

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Donatello; Büsten des Niccolo da Uzzano und vom Reiterdenkmal des Gattamelata

Nach Photographien der Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G. in München

Der junge Künstler hatte seinen Weg selbst gemacht. Nicht Antike schuf er, er war sein eigener Lehrer im Hinblick auf die Natur geworden. Den Menschen erfassen, ihn in seinem Einzelwesen zu schildern, ihn herauszureißen aus seiner Umgebung, um am Gesonderten den gewaltigen Reichtum der Form zu zeigen — das war das stürmische Streben: Aus dem Allgemeinen ins Besondere zu kommen.

2363. Der Stil Donatellos.

Donatello wollte seine Kreise aber noch weiter schlagen. Die Reise nach Rom und die Verbindung mit Michelozzo beweist dies. Michelozzo Michelozzi war geboren in Florenz 1396 (?), Schüler Ghibertis, als Münzschneider bis 1448 thätig; er folgte 1433 Cosimo de' Medici in die Verbannung nach Venedig; baute für diesen 1437—1450 das Dominikanerkloster S. Marco, 1438 (?) bis 1454 den Palazzo Vecchio um, 1444 die Kirche de' Servi und anderes mehr; wurde Nachfolger Brunelleschis in der Leitung des Dombaues und am Bau des Palazzo Riccardi, und starb 1472. Er war der eigentliche Meister nach dem Sinne Cosimos de' Medici. Ihm fehlt die überschießende Kraft, er war gemäßigter, ruhiger; er schien den Zeitgenossen wohl als vornehmer. In den Obergeschossen des Palazzo Riccardi suchte er die Wucht der brunelleschischen Quaderung zu brechen, indem er sie nach oben zu milderte, in ein System brachte. Um so stattlicher erhebt sich über dem oberen glatten Gesims das große Kranzgesims, das in seinen Konsolen zwar noch sich dem älteren Stil anlehnt, aber jenes des Palazzo Pitti an klassischer Formgebung und in seinem Verhältnis zum Gesamtbau erheblich überragt. Ebenso ist das Innere des Baues in seiner schlichten Vornehmheit, der Stille des bescheidenen Hofes, der Abgeschlossenheit gegen die Welt, der absichtlichen Verringerung aller Abmessungen und der wachsenden Reinheit antiken Formgefühles meisterhaft auf des Bauherrn Wesen zugeschnitten. Nicht so sehr die Kunstgesinnung als die Kunstform des Alten war sein Ziel. Das bekundet er auch in der Raumanordnung. Mit Recht nennt Vasari S. Marco das am besten entworfene, schönste und bequemste Kloster, wählte ihn Cosimo zum Architekten der Säle, in denen die litterarischen Schätze ihr Heim finden sollten, der Bibliotheken in S. Giorgio maggiore in Venedig und in S. Marco; sowie für jene Landhäuser, in denen er der jung erwachten Freude an der Natur leben und ein im Genießen — nicht im Entsagen — beschauliches Dasein führen wollte.

2364. Michelozzo Michelozzi.

2365. Seine Schloßbauten.

Wichtiger fast noch ist Michelozzo als Bildner, namentlich als ein solcher, der das Erz bevorzugte. Durch die Verbindung mit Donatello beim Grabmal des entthronten Papstes Johann XXIII. (1420 bis nach 1427) zwischen zwei Säulen der Taufkirche fiel Michelozzo die Hauptaufgabe zu, der architektonische Aufbau, der Steinsarg, die liegende Gestalt des Toten: Donatello schuf die drei Tugenden am Sockel, die ersten Frauen aus der Werkstätte des nun schon vierzigjährigen Meisters: Unter Michelozzos Leitung wendete er sich von der Härte der Wirklichkeitskunst zunächst vielfach noch tastend der Darstellung der Schönheit, der Anmut zu. Gleiche Accorde in der Schilderung des Tanzes der Salome am Taufbrunnen zu S. Giovanni in Siena, den Jacopo della Quercia begonnen hatte, obgleich es sich hier um eine Wirkung des Schreckens vor dem Haupte des Johannes handelt; nicht um die Schilderung des schlichten Menschen, sondern um einen solchen in besonderer Stimmung. Oder die Verkündigung in Sta. Croce zu Florenz, in der die volle Rundung des Frauenkörpers, der scheu von ihrem Sitze sich Erhebenden, schon die reifste Beherrschung des Weiblichen verkündet; ebenso wie der architektonische Rahmen, ein echtes Bildhauerwerk, die antike Formempfindung bei höchster Gleichgültigkeit gegen gelehrte Formenrichtigkeit: Eine Art Knauf dient als Sockel, Masken als Knauf; im Gebälk sind alle Glieder frei umgebildet. Als letztes Ziel sucht Donatello das Kind darzustellen, zuerst an der Freikanzel am Dome zu Prato (1428—1438), die Michelozzo entwarf, geflügelte Kinder im Reigen, keine überirdischen Engel, sondern ausgelassene derbe Wesen dieser Welt. Lebendiger noch sind die für den Orgellettner des Florentiner

2366. Michelozzo als Bildhauer.

Vergl. S. 34, N. 2351.

Domes (jetzt im Nationalmuseum, 1433—1441), teils von fast übertriebener Beweglichkeit der fetten Glieder.

2367. Donatello in Padua.

Cosimo de' Medici scheint Donatello auf die Antike verwiesen zu haben: Er mochte in ihr ein Mittel gegen die Auswüchse in der Kunst des allzu eigenwilligen Meisters erkennen. Dieser bildete antike Kameen für den Palazzo Riccardi nach: Aber der Meister bleibt nicht bei diesen sauberen glatten Werken, er lernte an ihnen nur das Nackte noch mehr zu lieben und nun in seiner Weise zu verwenden, in seinem bronzenen David (1442?): Fast ist es noch ein Knabe, mehr ein Hirte als ein Held; nackt bis auf die Beinschienen und den breitkrämpigen Hut. Dann wendete sich Donatello nach Padua, wo der Wirklichkeitssinn eine neue Heimstätte an der Seite gelehrter Altertumsforschung gefunden hatte, dem der alternde Meister sich nochmals mit der Stürmischkeit der Jugend hingiebt: Vor allem schuf er hier das Riesenwerk des Reiterbildes des Gattamelata († 1443): Ein mächtiger, schwer seines Weges ziehender Streithengst, darauf der an Körper kleine, an Willenskraft gewaltige Kriegsheld in voller Eisenrüstung: Des Beiwerkes fast zu viel und doch alles beherrscht durch den Ausdruck gesammelter Willenskraft. Nur einem selbst im Wollen Riesigen konnte es gelingen, ein Werk von dieser Größe so ganz der in dem kleinen Menschenkopf des Feldherrn eingepferchten Kraft unterthänig zu machen: Es scheint, als habe der Meister Roß und Rüstung absichtlich vergrößert, um zu zeigen, daß er ihrer doch endlich geistig Herr werde.

Von ähnlicher Gewaltsamkeit ist der reiche bildnerische Schmuck in S. Antonio (1444 bis 1449) in Padua: die vier Flachbilder mit Wundern der Heiligen, in wachsender Heftigkeit der Bewegung, voll Erfindungskraft und Beobachtung des Augenblicklichen, aber wieder ohne Rücksicht auf Schönheit. Und das steigert sich noch in den nun ihn beschäftigenden Gestalten großer Dulder: Johannes der Täufer (im Nationalmuseum), ein zweiter in Holz in der Kirche bei Frari zu Venedig (1451), ein dritter in Casa Martelli, ein vierter im Dome zu Siena; erschütternde Gestalten, weil selbst bis in die Tiefen erschüttert von ihren Leiden, erregt bis zur Krankhaftigkeit: Mahnungen des verbitterten Greises an das junge Künstlergeschlecht, bei seiner Kunst zu bleiben, bei der der Wahrheit; und sich fern zu halten von jener leicht am antiken Vorbilde errungenen Schönheit. Denn wer unter Renaissance Wiedergeburt des Alten versteht, sollte Donatello aus deren Künstlerliste streichen: Er ist ein Sucher nach Neuem, ein Forscher in der Welt der thatsächlichen Formerscheinungen. So sehr ihn die Zeit auf das Entlehnen, Anbequemen hinwies: Er hat nichts gemein mit den Nachahmern, mit den Lieblingen der humanistischen Gelehrten und dem Kreise ihrer Genossen.

2368. Andrea del Castagno.

Mit geringerer Kraft, aber gleicher Absicht gingen andere neben ihm her. Am gewaltsamsten zeigt sich das Streben nach Wahrheit in dem Maler **Andrea del Castagno** (geb. 1390? † 1457). Dies zeigten am klarsten die Bildnisse italienischer Denker und Helden (jetzt im Castagno-Museum zu Florenz), in breiten Massen fest hingestellte Gestalten von derber Wucht; oder das ebendaselbst befindliche Abendmahl. Auch hier ist es die Einzelfigur, die eindringliche Darstellung des ernsten, großartig im Sinne des Bildners erfaßten Menschen, die den Maler vor allem reizt; während sein Schmucksinn sich in gewissenhafter Wiedergabe der den Hintergrund bildenden Marmortafeln äußert. Ähnlich die noch an die ältere Art erinnernden sieben Tugenden und sieben freien Künste (Sammlung Wittgenstein, Wien).

2369. Paolo Uccello.

Paolo Uccello (1397—1475) malte in dem Reiterbilde des Kriegshelden John Hawkwood im Dome zu Florenz (1436), in der Reiterschlacht (Uffizien), in den Fresken des Chiostro Verde bei Sta. Maria Novella (um 1446) ein perspektivisches Meisterwerk, aber ein solches, bei dem alle anderen Forderungen der Kunst vergessen scheinen, um allein der ganzen Erkenntnis von der Wirkung hintereinander sich abspielender Dinge und der Verkürzung der Gestalten zu dienen.

Denn hierin lag die eigentliche Aufgabe für die Zeit, die größte technische Errungenschaft in der Flachbildnerei wie in der Malerei: Raum schaffen; das Hinter- und Nebeneinander der Dinge zur Schau zu bringen; die Natur in ihrer Weite, nicht nur in ihrer Form begreiflich zu machen.

2370. Masolino.

Den Ruhm seines Schülers Masaccio hat die Erkenntnis des Wertes seines Vorgängers Tommaso di Cristofano Fini, genannt Masolino (geb. 1383, † nach 1450?), in Schatten gestellt. Er war einer der ersten unter den später so oft ins Ausland berufenen italienischen Künstlern, lebte 1425—1427 in Ungarn und ist später vorzugsweise in Oberitalien, an der Kollegiatskirche (1428) und der Taufkirche (1435) zu Castiglione d'Olona, nahe dem Lago Maggiore, endlich in Rom thätig gewesen. Hier erweist er sich namentlich in der Darstellung des Nackten als feiner Beobachter und bahnbrechender Künstler; der, wie es scheint, in raschem Fluge sich der neuen Gedanken zu bemächtigen verstand. Mit Vorliebe wurden Bauwerke als Hintergrund gewählt, um an ihnen die perspektivischen Künste zu zeigen und durch sie dem Bilde Tiefe und Raumentfaltung zu geben; die Taufe Christi bot die erwünschte Gelegenheit, nackte Körper zu malen, Untersichten der Köpfe, Verkürzungen wurden gesucht. Dabei strebte der Maler Selbsterschautes darzustellen, versetzte er in der Art der Niederländer die heiligen Vorgänge in seine eigene Zeit: Das Bildnis nimmt in den Darstellungen der biblischen Geschichte die breiteste Stelle ein: Wenn Masolino in der Taufkirche die Herodias mit dem Haupte Johannis malt, so wählte er zwar nach bestem Können antike Bauformen sowohl für die Halle, in der die Königstochter, als für jene, in der Herodes sitzt: Aber er läßt beide Turbane tragen, giebt einem Hofherrn den ganz unitalienischen Schnurrbart, versucht überall, das ihm vor Augen Lebende in das Bild zu bringen; geleitet von dem lebhaftesten Wunsche, die Kunst mit der Wirklichkeit in Einklang zu setzen, die Kluft zwischen beiden zu überbrücken. Nach Rom führte ihn die Kunstliebe des Erzbischofs von Mailand, der wohl seit 1446 die Cappella Sta. Caterina in S. Clemente von Masolino ausmalen ließ: Bilder aus dem Leben der Heiligen, erzählt mit eindringlicher Wärme, dazu eine großartige, namentlich durch den landschaftlichen Weitblick erstaunliche Kreuzigung. Durch ernstes Eingehen in die reiche Linienführung des menschlichen Körpers, durch ernstes Streben, die Bauformen der Alten zu erfassen, sind diese Fresken ausgezeichnet: Man sehe den merkwürdigen Kuppelsaal, in dem die Heilige die Götter der Alten verspottet!

2371. Masaccio.

Stärker noch ist das Streben nach unmittelbarer Wahrheit in den Fresken der Cappella Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz, die, wie es scheint, durch Masolinos Schüler Tommaso Guidi da Castel S. Giovanni, genannt Masaccio (geb. 1401, † zu Rom 1428), vollendet wurde. Dieser zeigt sich hier, bei aller Vorliebe für bauliche Hintergründe, fast unberührt von der Formensprache der Alten. Die Maler empfanden wohl noch in Rom das Heidnische der alten Kunst. Wohl aber liebt er landschaftliche Formen. Das aber, was ihn über seinen Lehrer erhebt, ist die Fähigkeit, der sorgfältig ergründeten Menschengestalt noch kräftiger klopfenden Herzschlag zu geben; nicht nur deren Form, sondern auch die innerste Bewegung der Muskeln zu erfassen: Die hochgezogenen Schultern, der Leib des Adam in der Austreibung aus dem Paradies sind von einer Frische der Beobachtung, die dem Werk vorbildlichen Wert für lange Zeit gab: Und wenn die Beine auch noch ohne Schnellkraft, die Füße unbewegt erscheinen, so bringt doch durch das Lernen am Modelle eine neue Verinnerlichung des Lebens. Ähnlich die Taufe der Götzendiener, wo der fröstelnd Dastehende gerade durch das Schlottern der Beine glücklich gekennzeichnet erscheint. Lebendiger Schwung in den Bewegungen ist Masaccios weiteres Verdienst: Die weiten Mäntel der Apostel im Wunder vom Zinsgroschen, die deutlich erkennbar die italienisch feurigen Bewegungen mitmachen; die erhöhte Körperlichkeit der Gestalten giebt den Bildern der Kapelle hohe kunstgeschichtliche Be-

deutung. In der Erweckung der Thabita, die in der Hauptsache Masolino angehören dürfte, ist der durch die perspektivische Kunst erreichte Raum im Bilde noch zu groß, er erscheint leer; das Hintereinander der Gestalten wirkt nicht überzeugend, sie haben noch etwas Flächenhaftes, sie decken sich gegenseitig: Bei Masaccio runden sie sich, scheinen sie sich im Raum zu stoßen, zu berühren. Und dabei sieht man seinen Werken nie die Absichtlichkeit an, die Kraftanstrengung in Überwindung der Schwierigkeiten: In dem jung Verstorbenen scheint eine Kraft allerersten Ranges dahingegangen zu sein, der die Würde von Giottos Kunst mit der Jugendfrische junger Schaffenstriebe verliehen war; der die Schönheit nicht als Gegensatz zur neuen Wahrheit erschien.

Noch ein Bildhauer trat aus der Menge der meißelgewandten Werkstättenbesitzer hervor, die am Arno eine vielbeschäftigte Zunft bildeten, wieder eine ganz geschlossene Persönlichkeit:

2372. Luca della Robbia.

Luca della Robbia. Geboren 1399, seit 1431 in Florenz nachweisbar, arbeitet er 1449 für S. Domenico in Urbino; sonst ist er fast ausschließlich, und zwar seit 1443 vorzugsweise in glasiertem Thon schaffend, für Florenz thätig, wo er 1482 starb. Sein Wirken setzt ein mit einem Meisterwerk ersten Ranges, der Orgelbrüstung für den Dom in Florenz (1431, jetzt Nationalmuseum), das im Wettbewerb mit jener des Donatello entstand. Der gleiche Vorwurf wie am Genter Altarbild der van Eyck: Singende und musizierende Knaben und Mädchen, denen man ansieht, welche Stimmen sie führen; wunderbar in der liebenswürdigen Durchführung des Flachbildes, der herzgewinnenden Anmut, der Klarheit und Innigkeit der Bewegung. Auch sonst steht Luca unmittelbar neben Donatello: Die Flachbilder für den Glockenturm zu Florenz (1440 vollendet) sind an Großartigkeit der Auffassung jenen des leitenden Meisters verwandt; in den Bronzethürflügeln an der Nordsakristei des Domes (erst nach 1465 vollendet) faßt er die Lehre der älteren Künstler zu Schöpfungen eines fein abgewogenen, einfach großen Stiles zusammen. Das Grabmal des Benozzo Federighi († 1450) in S. Francesco di Paolo und das Tabernakel der Kirche von Peretola bei Florenz, vornehm ruhige Arbeiten eines feinsinnigen Beobachters, zeigen Umrahmungen in einem völlig neuen bildnerischen Stoff; in glasiertem und gemaltem Thon. Die Anwendung dieses Stoffes begann im Zusammenhang mit der Baukunst. Brunelleschi selbst, als Bildhauer nicht minder ausgezeichnet wie als Baumeister, dürfte die schwung- und würdevollen Flachbilder Evangelisten in der Cappella dei Pazzi (1420) geschaffen, Luca sie gebrannt und glasiert haben. In gleicher Weise entstanden die kachelartigen Verzierungen an der Kuppelvorhalle des reizvollen Baues, ähnliche an der Cappella del Crocifisso in S. Miniato, die Michelozzo ausführte (1448), und manche andere Bauteile mehr. Es ist die Übertragung des weißen, leuchtenden Schmelzes der orientalischen Fliesen und Gefäße auf bauliche und bildnerische Arbeiten in Thon. Für Italien eine Neuerung; schwerlich ist es aber eine selbständige Erfindung; denn schon blühte die Töpferei an den südlichen, westlichen und östlichen Küsten des Mittelmeeres.

Vergl. I. S. 652, N. 2062.

An diese mehr schmückenden Arbeiten schließt sich, als Zeugnis Florentiner Geistes, eine Reihe köstlicher Flachbilder, meist ruhigen, beschaulichen Inhaltes, die der klare, schönlinige Aufbau, der stille Ernst des Gefühles, eine innige Hingabe und ein völliges Vertrautsein mit dem Wesen kindlicher Frömmigkeit zu Lieblingen aller Zeiten machte. Da blüht ein Zug auf, der der persischen Kunst, als der Anregerin, nach der gewerblichen Seite nicht gegeben war: Die Erfüllung des Stoffes mit der vollen Glut einer empfindungsreichen Seele. Die Liebe zur Gottesmutter packte diese: So wurde namentlich die von Engeln verehrte Jungfrau (an S. Pierino, Via dell' Agnolo, Hof der Akademie) oder die Jungfrau zwischen Heiligen (S. Domenico in Urbino, 1449) wiederholt und mit immer gleicher Liebe von ihm dargestellt. Sein Neffe Andrea della Robbia (1437—1528) und dessen Söhne

Girolamo, Luca, Ambrogio und Giovanni führten die Schaffensweise mit größtem Erfolge bis tief in das 16. Jahrhundert fort.

2373. Die Florentiner und die Kirche.

Die Kunst arbeitete für die Kirche, ihr waren die meisten Schöpfungen der Zeit zu eigen. Besteller waren freilich zumeist die Gemeinden, der Einfluß der Geistlichkeit war gering. Die Opferfreudigkeit der Stadtgemeinde wie der Großen forderte als Gegenleistung für sich das Recht der Wahl der Gegenstände wie der Künstler. Trotzdem stehen die großartigen Stiftungen für wohlthätige und kirchliche Zwecke, in denen die Florentiner Großkaufleute durch freie Opferung eines Teiles ihrer allzu reichlichen Gewinne sich vor dem Haß der Armen und dem eigenen Gewissen zu sichern strebten, nur scheinbar im Widerspruch mit der Verweltlichung des ganzen Lebens. Überall mußte die Frömmigkeit ihr Auskommen suchen mit den gesellschaftlichen Schäden der Zeit wie mit der heidnischen Gelehrsamkeit. Wenn der gelehrte Ordensgeneral der Camaldolenser, Traversari, sich durch allerlei Seitensprünge der eigenen Erkenntnis entzog, daß ihm die Beschäftigung mit den Kirchenvätern angemessener sei als das Übersetzen griechischer Philosophen; so lächelten andere sowohl über seine Bedenklichkeiten wie über seine Bestrebungen. Tiefer griff bei ernsteren Männern und Frauen der Zwiespalt in der Kirche selbst; das Schwanken zwischen verschiedenen Päpsten; die Unsicherheit der kirchlichen Obrigkeit; die Verwahrlosung gerade der wichtigsten, höchsten Kirchenämter, die Erkenntnis von den tiefen sittlichen Schäden, durch die der Umsturz des alten Gesellschaftslebens herbeigeführt werden mußte. Ein so ausgezeichneter Kirchenfürst wie Antonio Pierozzi, der gelehrte Dominikaner, der seit 1445 den erzbischöflichen Stuhl von Florenz einnahm, dessen wahrhaft christliches Wirken die Bevölkerung dankend sich zu erinnern nie verlernte, erkannte sehr gut, was der Kirche im allgemeinen fehlte: Das thatsächliche Liebesamt, die Fürsorge für die Bedrängten, die milde Beurteilung der Strauchelnden und das gütige Heranziehen der Wankenden: Nicht Kampf der Lehrmeinungen und Parteien, sondern das Eingreifen in das eigentliche Volksleben durch Verkündung des letzten Inhalts des Christentums, der Heilswahrheit erhebender und stützender Liebe. Und wie es die politische Klugheit der Medicäer forderte, durch das allzeit bequeme Mittel willkürlicher Besteuerung und Verbannung die ihnen gefährlichen Großen in ihrem Vermögen zu vernichten; so waren sie auch wieder gern bereit, dem frommen Erzbischof zur Hand zu gehen, wenn es galt, verschämte Arme zu unterstützen, unehelichen Kindern ein Heim zu schaffen, Kranke und Alte zu pflegen. Denn das Geschäft des Hauses Medici war zu eng mit dem Blühen von Florenz verknüpft, als daß sie nicht hätte erkennen sollen, wie ein Anwachsen des gesellschaftlichen Elends auf die Dauer dem eigenen Vorteil zuwider sei. Nicht minder galt es, die Geistlichkeit sich geneigt zu machen: Waren auch die allzeit geldbedürftigen Päpste geschäftlich dem Hause leicht zu verpflichten, so galt es in der Stadt selbst, die am Ort wirkenden Priester bei guter Laune zu erhalten: Welche Kämpfe durch sie entfesselt werden konnten, hat später Savonarola dargethan. Immer neue Stiftungen der Reichen bekunden die allgemeine Gewissensangst: 1377 entstand das Krankenhaus von S. Bonifazio, darauf jenes von S. Matteo (seit 1784 Akademie der Künste), 1400 jenes von Sta. Maria dell' Umilta, 1341 die Kartause von Val d'Ema, 1392 das Kloster Il Paradiso. Mehr und mehr sammelte sich der Reichtum in der Toten Hand: 1430 wurde des reichsten Mannes, Palla Strozzi, Vermögen auf 101 400 Gulden, das des Giovanni de Medici nur auf 75 400 Gulden, der dem Klerus und den Wohlthätigkeitsanstalten gehörige Grundbesitz auf 1 577 000 Gulden, ihr Einkommen auf 130 000 Gulden geschätzt. Von 1434—1471 gab das Haus Medici 663 755 Gulden für Wohlthätigkeitszwecke, Bauten und Steuern aus — nach Lorenzos eigener Berechnung. Obgleich manche, sagte er, die Meinung hegen mögen, es würde für uns besser sein, einen Teil davon im Beutel zu haben, dünkt mich doch, diese Ausgaben machen unserer Stellung große Ehre und das Geld ist gut angelegt. Weltklugheit, nicht eine echte Wohlthätigkeit spricht aus

2374. Mildthätigkeit.

2375. Die Stiftungen.

diesen Worten: Das Wohlthätigsein gehört zum Geschäft, ist eine Folgerung seiner Wirksamkeit. Bauen und Steuerzahlen ist eine Art freiwilliger die Menge versöhnender Rückvergütung eines Bruchteiles zu reichlich genommenen Gewinnes.

2376. Weltflucht.

Das Gegenspiel der Weltlichkeit aber ist die Weltflucht. Nie erreicht diese eine gleiche Stärke als in Zeiten heftiger Selbstsucht: Der künstlerische Ausdruck Florentiner Weltflucht, gewaltsamer Rückversetzung in die Stille einer kindlichen Frömmigkeit ist der Maler Fra Angelico da Fiesole. Dieser ist geboren 1387 in Castel di Vicchio, in einem Bergthale nördlich von Florenz; seit 1407 wurde er Dominikaner in Fiesole, von wo er religiöser Wirren wegen 1409 mit seinen Brüdern nach Foligno flüchtete; ebenso 1414 wegen der Pest nach Cortona, von wo er 1418 nach Fiesole zurückkehrte; von dort siedelte er 1436 in den dem Orden übergebenen, von Cosimo de' Medici durch Michelozzo Michelozzi ausgebauten Convent S. Marco in Florenz über; reiste 1445 zu Papst Eugen IV. nach Rom, malte 1447 im Dome zu Orvieto einen Teil eines Kapellengewölbes und bis 1449 in Rom die Cappella del Sacramento und anderes; und starb endlich 1455. In seinen zahlreichen Bildern, namentlich aber in jenen für das Kloster S. Marco, spricht sich eine wunderbare Reinheit christlicher Empfindung aus: Ein Kind im Glauben und ein Mann im Darstellen des innerlich Erschauten. Er malt am liebsten seelische Vorgänge: Die Verkündigung. Nie ist die Jungfrau in ihrer seligen Bangigkeit bei der wunderreichen Nachricht inniger geschildert worden: vorgebeugt, mit auf der Brust gekreuzten Händen, ganz durchseligt, ganz Herz und Geist, so daß man ihres Körpers sich kaum bewußt wird. Bilder aus dem Leben Christi und Mariä: Nicht neu im Aufbau und im sachlichen Inhalt, um so neuer und eigenartiger durch die Vertiefung in das seelische Leben; im Schaffen eines geheimnisvollen Hauches über den Köpfen, über den mit vollendetem Schönheitsgefühl umrissenen Gestalten, eines Hauches christlicher Liebe, tiefsten Mitgefühles. Die Bilder sind Seelenbekenntnisse, Nachwirkungen des großen Geistes der Zeit des Ordensstifters St. Dominikus; sie sind gemalt im Gefühle, daß die Kunst ein Gottesgeschenk sei, berufen, Gott wieder zu dienen. Gerade die Liebe, die der Ausmalung des eigenen Klosters, der Zelle jedes Mönches gewidmet ist, dieses Malen nicht für einen großen Kreis der Beschauer, sondern nur für das Seelenheil Eines oder Weniger, dieses freudige Hingeben an die enge Gemeinschaft und der darin liegende Verzicht auf das Lob der Welt macht die Bilder so bewundernswert. Kaum je ist mönchische Kunst reiner, menschlicher, wohlthätiger zum Ausdruck gekommen. Fra Angelico lebte aber nicht in der Einsamkeit, in kindlicher Einfalt: Er wußte sich und seinen Wert sehr wohl zu schätzen; er forderte und erhielt von der Dombauleitung in Orvieto neben freier Verpflegung und Entschädigung für Farben, Gerüste jährlich 300 Dukaten (bei fünffacher Kaufkraft des Geldes etwa 15000 Mark), $3^1/_2$mal so viel als sein Gehilfe Benozzo Gozzoli; er zeigte sich den Wohlthätern des Klosters gefällig, indem er die Schutzheiligen der Medici in seinen Bildern bevorzugte; er kannte die Geschichte seines Ordens und deren große Männer, indem er wiederholt nach Dominikanerart ganze Stammbäume ihrer geistigen Entwicklung darstellte. Er kannte also die Welt, die theologischen Lehren, den Gang der Zeitläufe. Seine Schlichtheit war ein Zug der Einkehr in sich, der bewußten Selbstvertiefung. Freilich bedurfte er zu einer solchen der Begabung mit einem wunderbar weichen und starken Herzen. So wurde das Eindringen in die Empfindung der großen Ordenslehrer, des heiligen Dominikus, Thomas von Aquino, Petrus Martyr; die Rückversetzung in ihre Welt des durch Selbstbezwingung und Liebe zu Christi Leiden erkämpften Friedens das höchste Ziel seiner Kunst. Friedenssehnsucht ist der eigentlichste Inhalt seines ganzen Schaffens — nur in jener rauhen Zeit lautesten Unfriedens konnte sie ein edles Menschenherz so ganz einnehmen, zu so köstlichen Offenbarungen reizen. Und wenn Fra Angelico auch, vielleicht unwillkürlich, an der Kunst

2377. Fra Angelico.

Vergl. I. S. 575, N. 1871.

S. 44 M. 237.

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Fra Angelico, Die Verkündigung.
Fresko im Kloster S. Marco zu Florenz
Nach der Veröffentlichung der Arundel Society

der weltlichen Meister seiner Zeit lernte, so schwebt doch ein Hauch von dem Wesen Giottos über seinen Schöpfungen, der wie eine Mahnung an die gute alte Zeit erklingt: Und welchem Weltflüchtling wäre das Vergangene, durch zeitliche Ferne Abgeklärte nicht als besser erschienen als das Gegenwärtige?

2378. Filippo Lippi.

In gleichem Sinne arbeitete der Karmelitermönch Fra Filippo Lippi. Er ist geboren zu Florenz 1406, legte 1421 Profeß ab, lebte 1431 außerhalb des Klosters als Maler, ward 1442 Rektor der Pfarrkirche S. Quirico zu Legnaja bei Florenz, 1452 Kaplan in Florenz. Als solcher entführte er 1456 in Prato eine Nonne, die 1459 ihr Gelübde erneuerte, aber 1461 wieder in sein Haus zurückkehrte, ihm zwei Kinder gebar, und die er später, angeblich mit päpstlicher Erlaubnis, heiratete. Lippi starb 1469. Er hat durch seine Lebenshaltung bewiesen, wie wenig der Eintritt in einen Orden vor den Verlockungen der Welt schützte: Aber trotzdem nennt ihn die Todesurkunde seines Klosters Frater und rühmt ihn als hochberühmten Maler: Es war stolz auf den Mann, dessen Kunst seine Schwächen gegen das Gelübde vergessen machte. Man möchte glauben, seine Entwicklung aus den Bildern herauslesen zu können: Die Jungfrau, das Kind verehrend (Berliner Museum), bietet als Hintergrund ein Waldinneres von bisher unerreichter Schönheit und duftiger Tiefe, voll geheimnisreicher Dämmerung: Gott Vater und die Taube werfen aus den Wipfeln Lichtblitze und einen feinen Goldstaub auf das Kind herab; ein liebes träumerisches Menschenkind, gesehen mit den Augen eines Kinderfreundes. Die Jungfrau voll Anmut, doch minder selbständig empfunden; das Ganze von wunderbarem Einklang im Ton: Noch weht Klosterluft im Bilde, aber den Maler treibt's hinaus aus der schlichten, leblosen Architektur Fra Angelicos in die grünende, blühende Gotteswelt. Dann die Krönung Mariä für Monte Oliveto (1451, jetzt in der Akademie zu Florenz): Das Bild ist überfüllt mit Gestalten, ziemlich teilnahmslosen Zuschauern des Vorganges, der Maler selbst im Selbstbildnis (is perfecit opus) unter ihnen: Einige Heilige von stillem Ernst, meist junge Mädchen mit Lilien in den Händen oder knieend: Es sind Bildnisse, nicht von sehr reicher Auswahl, sondern von verwandter Gesichtsform. Nahe dem Maler findet sich das durch Schärfe des Erfassens der vertrauenden Traumseligkeit ausgezeichnete Bild der Geliebten, die nun in seinen Werken immer wiederkehrt: So als heilige Jungfrau mit dem Kinde und zwei Engeln (in den Uffizien zu Florenz): Ein nicht vollkommen schönes Weib; aber ein solches, das Herzen bezwingt durch seine Liebe; das Bild wird eine Verteidigung seiner That, ein Aufschrei gegen die Gewalt des Gelübdes, ein Darthun der Heiligkeit der ehelichen Liebe, der Reinheit des reifen Weibes. Das Gleiche, nicht in gleicher Kraft, an der heiligen Jungfrau der Pittigallerie: Im Hintergrund die Geburt des Kindes schon mit etwas unempfunden gebildeten Frauen; vorn die Mutter, schmalbackig, noch leidend; während das Kind in derber Gesundheit mit einem Kern des Granatapfels spielt. Nicht als Wüstling erscheint nach diesen Bildern der Maler, seine Geliebte nicht als leichtsinnig: Sie sind Vorboten der gegen die Unnatur des Mönchtums gerichteten Bestrebungen. Denn groß und stark zeigt sich dieser Maler der kindlichen Anmut, sobald die Aufgabe es forderte. Im Dom zu Prato malte er das Leben Johannis des Täufers und des heiligen Stephan (1452—1464) wohl mit zu viel Beiwerk, zu viel in die heilige Handlung eingefügten Zuschauern; mit Bildnissen, die nur aus Freude am Nachbilden entstanden; mit zu viel Einzelheiten im Bestreben, auch im kleinen getreu zu sein; mit zu viel Weltlichkeit, da alles, was schön auf Erden ist an Menschen und Tracht, Natur und Kunst ihm eben gut genug schien, das Heilige zu schmücken; aber doch dabei voll Lebendigkeit und kräftiger Ausbildung des Körperlichen, durchdrungen von einem Schönheitsgefühl, das ihn in manchen Gestalten die Bewegungen schon übertreiben, dem Leibe eine über die Natur hinausgreifende Beweglichkeit geben läßt. Sein letztes Werk ist die Ausmalung des Domes zu Spoleto: An den Wänden die so oft wiederholte Darstellung der Verkündigung und Geburt, dazwischen

der Tod der Jungfrau, alle drei vor einer köstlich reichen Landschaft. Also ist die Schilderung des Lebens eines heiligen Weibes der Ausklang seines Schaffens; dem in der Chornische hinzugefügt ist die Krönung der Jungfrau: Gott Vater als milder Richter auf seinem Thron, Maria voll sinnender Ergebenheit; und ringsum ein freudiger glanzvoller Himmel voll lieblicher Engel und anbetender Heiligen, voll goldener Strahlen und blinkender Blumen: Ein festliches Willkommen für die jungfräuliche Mutter! Lippis Glaube ist voll Pracht und Jubel, wie jener des Angelico voll Entsagung und Hingabe war.

4) Venedig und der Osten.

2379. Venedig als Handelsstadt.

Venedig war halb orientalisch: Die kurze Strecke Meer, die es vom Festland trennte, bildet eine scharfe geistige Grenze: Kein Staat Italiens war Rom gegenüber freier, in keinem stand die weltliche Regierung gleich selbständig der geistlichen gegenüber. Der Doge, Vertreter der höchsten Würde, nahm selbst ein halbgeistliches Amt ein; die venetianischen Priester waren bekannt als allezeit für ihrer Heimat Wohl besorgt. Politisch betrachtete man am Großen Kanale Italien weniger als Heimat, wie als Absatzgebiet für orientalische Waren und als eine Werkstätte für solche zum Umtausch nach Konstantinopel oder Alexandrien. Die Stadt hatte 1423 gegen 190000 Einwohner und einen Handelsumsatz von 10 Millionen Dukaten (bei etwa fünffacher Kaufkraft des Geldes gleich rund 500 Millionen Mark); einen Gewinn von 4 Millionen Dukaten (200 Millionen Mark); rund 1 Million Dukaten (50 Millionen Mark) betrug die Staatseinnahme. Den Wert der Häuser schätzte man auf 7 Millionen Dukaten (350 Millionen Mark), den der Miete auf ½ Million Dukaten (20 Millionen Mark); 36000 Seeleute, 16000 Zimmerleute dienten der Schiffahrt. Der Ton des Seefahrers herrschte über der Stadt, der Ton straffen Aufrechthaltens des Befehls, unbedingten Gehorsams, raschen Eingreifens des Einzelnen für das gemeine Wohl. Die Anwartschaft zu hoher Stellung im Staatsdienste verdiente man sich nicht am Schreibtisch, sondern auf Deck; draußen in den Handelsfaktoreien; im schwierigen Verkehr mit den mohammedanischen und griechischen Verwaltungsbehörden, denen gegenüber es der Vorsicht und der Entschiedenheit zugleich bedurfte.

2380. Stellung zum Festland.

Gleiche Tugenden waren zur Aufrechterhaltung der europäischen Stellung der Republik nötig. Mit kräftiger Hand hatte sie sich weiter Gebiete des oberitalienischen Festlandes bemächtigt: Kriegstüchtiges, arbeitsames, kunstgeübtes Volk, das dort lebte, gewöhnte sich während des 15. Jahrhunderts daran, in Venedig seine Hauptstadt zu sehen; sein Können, seine Unternehmungslust dort in Geld und Ehre umzusetzen. Hier lagen die Becken, aus denen Venedig in der Folgezeit immer wieder zu seiner geistigen Verjüngung Volksjugend zu schöpfen lernte.

Ebenso war die Aufmerksamkeit der straffen Adelsregierung gegen Osten gerichtet. Dort lagen die Quellen des Reichtums, der Handelsblüte. Die Brücke zu sein zwischen Oberitalien und Deutschland und dem Osten, ist die Aufgabe Venedigs und eines seiner größten Bauten, des nach dem Vorbilde der Handelshäuser in Alexandrien erbaute Waren- und Wohngebäudes, des Fondaco dei Tedeschi. Und zwar suchten die Venetianer nicht in idealistischem Bestreben das niedergehende Griechentum im Osten auf; nicht die Spuren eines verflossenen Geisteslebens lockten sie: gerade Venedig hat sich zuletzt der humanistischen Strömung angeschlossen und die herüberkommenden griechischen Gelehrten nie über Gebühr angestaunt. Es waren vielmehr neben den Bodenerzeugnissen die mohammedanischen Kunstgewerbe, die sie suchten, förderten, zu erlernen strebten.

2381. Stellung zum Osten.

Dadurch kam in das venetianische Kunstwesen ein eigenartiger Zug: Es trennte sich scharf von dem des übrigen Italien wenigstens bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts dadurch,

daß ihm eine Baukunst, Bildnerei und Malerei in höchstem Sinne fehlte, daß es aber in gewerblicher Beziehung Lehrmeister des Westens wurde.

2382. Glaserzeugung.

So in der Glaserzeugung. Schon besaß Venedig als Erbe Aquilejas einen alten Vorsprung im Glashandel, indem es auf gleichem Seewege seine Waren aus Damaskus wie aus Kadesia bei Samarra am Tigris, oberhalb Bagdad (dem sogen. Irak) bezog. Man begann nun, selbst die Erzeugung des Glases vor die Hand zu nehmen. So hoch schätzte man diese, daß man ihre Leitung 1490 dem Rat der Zehn, der obersten Stadtbehörde, unmittelbar unterstellte. Denn schon im 14. Jahrhundert führte Venedig seinerseits Glasperlen und Edelstein-Nachahmungen nach dem Osten aus. Das venetianische Glas behielt seine Vorherrschaft im Westen bis ins 18. Jahrhundert, in Form und Technik an der persisch-mesopotamischen Überlieferung festhaltend: Seit zu Anfang des 13. Jahrhunderts Glasmacher sich in der Stadt ansiedelten, begann die Verwaltung sorgfältig darüber zu wachen, daß ihre Kunst dieser erhalten blieb: Rohglas, Rohmaterialien, ja Scheiben auszuführen, wurde schon 1275 verboten; 1291 wurden alle Hütten zu besserer Bewachung auf die Insel Murano verlegt, die Arbeiter in ängstlicher Beaufsichtigung gehalten, die Flucht zum Vaterlandsverrat gestempelt. Wenngleich sich die Herstellung nicht monopolisieren ließ, Oberitalien, im 14. und 15. Jahrhundert namentlich auch Barcelona mit Venedig wetteiferten; obgleich 1317 ein deutscher Meister jenen von Murano das Spiegelmachen lehren mußte; so blieb doch die Überlegenheit der Venetianer bestehen, die zunächst es sich angelegen sein ließen, die orientalischen Waren möglichst täuschend nachzuahmen. 1463 lernte Angelo Beroviero und sein Sohn Marino den Persern die Kunst ab, geseiftes, farbloses Glas herzustellen; zu Ende des Jahrhunderts trat die Kunst des Millefiori, des Hundertblumen-Glases hinzu, indem aus farbigen Stäben eine im Blasen vielfach ausgestaltete bunte Glaswand gebildet wurde; oder die des Fadenglases, indem meist weiße Stäbe in der Längsrichtung in das Glas eingelegt und beim Blasen zu zierlichen Linienspielen verwendet wurden. Dazu kam die farbige Bemalung, die bald eine der hervorragendsten Schmuckmittel für die edelsten Erzeugnisse der Kunst wurden. Somit gewann sich Venedig durch Jahrhunderte die Herrschaft über das ganze Schaffensgebiet, wurden seine schlichten Fensterscheiben wie seine phantastisch geformten, zu höchster Leichtigkeit gesteigerten Becher und Schalen in ganz Europa eine vielbegehrte Ware.

Vergl. I. S. 663, N. 2119.

2382a. Murano.

2383. Weberei.

Umfassender noch wirkte auf die gewerblichen Verhältnisse Italiens das Aufblühen der Webkunst. Nahm auch Venedig an diesem selbst keinen leitenden Anteil, so war doch sein Hafen von entscheidender Bedeutung, namentlich für die Seidenweberei.

Man braucht nur die Gemälde der Italiener von Giotto bis auf Raffael durchzusehen, um den orientalischen Einfluß auf die Gewebe, auf das Ornament zu erkennen. Namentlich erscheinen die zarten Linienspiele, ja selbst die im Orient so beliebten Inschriften in meist mißverstandenen Nachbildungen in den Borden der Kleider, in den Goldflächen der Heiligenscheine, als feine Einlagen in den Rüstungen. Unter dem Namen Mauresken und Arabesken verstand man allgemein gültige Bezeichnungen für das vom Oriente entlehnte Ornament aus schematischen Linien mit streng stilisierten Blättern und Blumen. Venedig ist wieder die eigentliche Einfuhrquelle dieses Formgedankens, der von hier aus im 16. Jahrhundert die weiteste Verbreitung fand. Besonders die Stickerei bediente sich dieser Form. Das erste erhaltene Stickmusterbuch von Peter Quentel (Köln 1527), das sich ausdrücklich auf ältere Quellen gleicher Art beruft, hat mehrere Blätter, die von orientalischen Stoffen entlehnt sind; spätere zeigen ganze Folgen solcher Mauresken.

Vergl. I. S. 675, N. 2192.

Die italienische Weberei entnahm als eigentlich bezeichnende Schmuckform ihrer Muster die Grundlinien der Granate. Die persischen Einzelheiten mischen sich mit ihnen, namentlich das Ineinanderzeichnen kleinerer Nebenformen in das Hauptmuster, wie es an den

großen Seidensammeten des 14. und 15. Jahrhunderts auftritt. Wohl war der Granatbau seit dem Altertum in Griechenland und Italien heimisch; aber in Kleinasien und Persien bildet er ganze Wälder, in Trapezunt keltert man seine Frucht zum Sorbet. Von vornherein tritt diese im Stoffmuster in fertig stilisierter orientalischer Zeichnung auf. Maler wie Carpaccio zeigen uns die türkischen Kaufherren vorzugsweise mit solchen Gewändern bekleidet. Sie kehren wieder in den mittelitalienischen Stoffen, wie sie seit dem 13. Jahrhundert in Lucca und Florenz gefertigt, in Venedig und Genua vorzugsweise gehandelt wurden. Und seit kriegerische Unruhen zu Anfang des 14. Jahrhunderts die Industrie Luccas zerstörten, war es Venedig, das neben Florenz, Mailand, Bologna der Weberei seine Mauern öffnete und zugleich den Webern Italiens die wichtigsten Stoffe zuführte: Zunächst die Rohseide, die noch zu Anfang des 15. Jahrhunderts die Landstriche südlich vom Kaspischen Meer, Gandschabad, Astrabad, Rescht, und weiterhin das Etrekthal Schirwan, Schemchan an die italienischen Werkstätten verfrachteten. Ebenso lieferte Venedig die über feingeschnittene Darmhaut gesponnenen Gold- und Silberfäden aus Cypern, deren geheimnisvolle Herstellungsweise man freilich schon im 13. Jahrhundert in Italien dem Orient abgelauscht hatte. Es ist aber bezeichnend für jene Zeit neu erschlossenen Orienthandels, daß der Kaufmann derartige Waren von fernher marktgängiger herbeizuschaffen verstand, als der im Lande lebende Gewerbetreibende. Die Kunst den Sammet doppelt zu scheren, so daß seine Zeichnung besonders wirkungsvoll erschien, die Goldfäden zu kräuseln, um einzelne Effekte herauszuheben, den Mustern einen großen Raport und mithin eine gewaltige Wirkung zu geben, ist dagegen den italienischen Werkstätten besonders eigen.

2384. Teppichweberei.

Wie in Flandern gehörte in Venedig zum eisernen Stamm jedes auf Pracht haltenden Hauses der persische Teppich. In den Bildern des Pisanello aus der Mitte des Jahrhunderts und der späteren Venetianer erkennt man, wie er, zum Fenster hinausgehängt, zum Schmuck auch der Straße diente. Kaum eine Madonna, deren Thron nicht mit einer der herrlichen Knüpfarbeiten geschmückt ist, und zwar keineswegs nur der Vorderasiens, sondern der vollendeten Werke des Innenlandes, ja Chinas. Das reiche Muster in seinen perspektivischen Verkürzungen mit emsiger Sorgfalt nachzumalen, ließen die größten Künstler sich angelegen sein. Neben dem Muster war es vor allem der volle, farbenglühende Ton, der es diesen angethan hatte.

2385. Färberei.

Fast alle zur Färberei nötigen Rohstoffe kamen aus dem Orient; es zahlten somit die Hafenstädte der höheren gewerblichen Entwicklung dort einen starken Zoll. Obgleich man in den Maremmen Alaun brach, kauften die Färber die besseren Sorten aus Kleinasien, Thracien und von den ägäischen Inseln; und jenen aus Arabien auf den syrischen und kleinasiatischen Märkten. Die Genueser besaßen in Phokea, nördlich von Smyrna 1275 bis 1455 Gruben, deren Jahresergebnis durchschnittlich 14000 Zentner betrug; und als die Türken die Stadt einnahmen, berechnete man die jährlich diesen zufallende Summe auf 100000 Goldgulden. Sandelholz war seit den frühesten Zeiten mittelalterlichen Handels eine beliebte Fracht für den vom indischen Ocean, von den Inseln Timor, Sumatra, Malakka auf den europäischen Markt kommenden Handel. Das Brasilholz zum Rotfärben brachten Araber wahrscheinlich aus Ceylon und dem der Insel gegenüberliegenden Gebirge El-Omri und selbst aus China schon im 12. Jahrhundert so zahlreich in Blöcken auf den Markt, daß es in Nieuport in Flandern Gegenstand eines Handelsvorrechtes wurde. Das eine Purpurfarbe gewährende Lackmus (ital. oricella, franz. orseille), gab dem an seiner Einfuhr reichgewordenen, berühmten Geschlecht der Oricellari oder Rucellai den Namen. Krapp, das Hauptfärbemittel für Wolle, obgleich schon von den Römern in Toskana angebaut, kam doch in ansehnlicher Menge ebenfalls aus dem Orient; Galläpfel brachten Genueser Schiffe aus Chios nach Brügge; für Indigo, das das alte Waid verdrängte, war Bagdad der Hauptstapelort, auf dem es aus Kabul und Indien zusammenfloß; die Kermesschildlaus bezog man

außer aus Südfrankreich und Spanien von Kreta und vom Ararat; die Laccaschildlaus, deren flüssiger Ausstoß (Gummilack) als Firnis aber auch als Farbmittel diente, kam zumeist über Kalikut und Kambay, aus den indischen Hinterlanden durch den persischen Golf nach Syrien. Safran, damals vielfach als Farbe benützt, baute man zwar in Europa, bezog man aber auch aus Persien. Der Farbenkasten des italienischen Malers gewann durch den Orient einen außerordentlichen Reichtum und es ist wohl noch nicht hinreichend beachtet worden, daß das Zusammenfallen der tonreicheren Ölmalerei mit der Blüte dieses Handels auch hier kein zufälliges gewesen sein dürfte. Auch die Verwendung der Farben lehrte der Orient: Ununterbrochen brachten die Schiffe mohammedanische Sklaven aus Romanien und Syrien nach Italien. Tataren, Circassier, Südrussen bildeten die Mehrzahl, aber auch Syrer und Ägypter waren zahlreich in den Häusern und Werkstätten vertreten. In Genua und Venedig bildeten sie, zu Tausenden vereint, oft eine Gefahr für den Staat. Mädchen standen hoch im Preis, nicht nur ihrer Schönheit, sondern auch ihrer Kunstfertigkeiten wegen.

2386. Edelgestein.

Den Schmuck des Lebens, das, was über des Tages Notdurft hinausgeht, bot der Orient: Wohlgerüche und Balsame, Zucker und Weihrauch, Zimmet und Pfeffer, Ambra und Moschus, Edelsteine und Perlen. In Bagdad und Ormus verstand man es besonders gut, die im persischen und indischen Meerbusen erfischten Perlen zu bohren; an allen Höfen waren sie beliebt, mit den schottischen wetteifernd. Palikat, nördlich von Madras in Indien, war der große Markt für die Rubine Ceylons und die Diamanten von Dekan. Oberägypten lieferte die Smaragden; Persien, besonders Kerman und Khorassan, die Türkisen. Nach seinem fernen Fundorte Badochschan (nördlich vom Hindukusch, nahe der indisch-chinesischen Grenze) nannten die Italiener den Lasurstein Balascio. Die Börsen zu Konstantinopel, Kairo und Bagdad bestimmten die Preise für das Gestein, das in der Krone wie im kirchlichen Schmuck des Westens seinen Platz fand. Und mit den Steinen kam die Kunst des Fassens über das Meer, entwickelte sich an orientalischem Vorbild das Gewerbe des Juweliers.

2387. Filigran.

Berühmt waren daher auch die Juweliere Venedigs, die Azziministen. Wie die ganze Chemie war die Verwendung von Chemikalien orientalischen Ursprunges: Sie förderte auch hier das Gewerbe. Man brauchte Dragant, um die feinen Gold- und Silberdrähte auf dem Metall zu befestigen, ehe sie in dieses als Tausia eingehämmert werden konnten und dies kam aus Kleinasien. Es ist wohl kein Zufall, daß der ganze Westen Europas, gleich dem Norden, im 14. und 15. Jahrhundert die Kunst des Filigrans aufs höchste ausbildete, daß Ungarn unter Matthias Corvinus in dieser Hinsicht besonders hervorragte. Ahmten die ungarischen Waffenschmiede von Leutschau den Passauer Wolf als berühmte Handelsmarke nach, ihre Herkunft damit bekundend, so schmückten zu Anfang des 15. Jahrhunderts die Goldschmiede die Schwertscheiden, wie beispielsweise Kurschwert Friedrichs des Streitbaren im Dresdner historischen Museum von 1425 u. a., mit Filigran und Schmelz in einer Weise, die zwischen christlicher und mohammedanischer Form die Mitte hält. Und wir wissen, daß Corvinus in Italien nach seinen Hilfskräften suchte. Die Anwendung des Schmelz auf getriebenen Kupfergefäßen wurde in Venedig mit einer Vollendung betrieben, die unmittelbar auf Persien weist. Bemühte man sich doch die Waren so herzustellen, daß sie vom Besteller mit von fernher beschafften verwechselt werden mußten: So namentlich auf kupfernen Schalen, wie sie zur Handwaschung nach dem Mahle verwendet wurden.

Vergl. I, S. 471, M. 1541.

2388. Tauschierungen.

Die Kunst der Tausia, des Einlegens von Gold und Silber in Stahl, wurde wohl hier zuerst dem Orient nachgeahmt. Längst war sie die bezeichnende Kunstform für die persischen Waffen; die Türken und Russen hatten sie angenommen, ehe sie in Europa, zunächst gleichfalls auf Waffen, vorkommt. Auf den Schaumünzen der Zeit, um 1450, erkennt man Helme, die auf diese Art geschmückt sind, wie denn auch die Mütze des Dogen der persischen Helm-

Vergl. I, S. 684, M. 2223.

2389. Bucheinbände.

form nachgebildet scheint. Ebenso sind die Bucheinbände noch bis ins 16. Jahrhundert von jenen der Türkei und Ägyptens oft schwer zu unterscheiden. Gerade manche Ungeschicklichkeiten an venetianischen Merkmalen, wie an der Abbildung des Wappentieres der Stadt, machen glauben, daß orientalische Arbeiter in Venedig selbst oder im Orient auf Bestellung Venedigs sie gefertigt haben. War dies doch der Mittelpunkt des Buchhandels; blühten doch die Handelsbeziehungen mit den großen Schreibstuben in Kandia, die zahlreiche handschriftliche Bücher auf den italienischen Markt ausführten; schon die höhere Entwicklung der Häutebearbeitung, des Leders wie des Pergaments fesselten die Industrie lange Zeit an den Orient und den venetianischen Markt.

Vergl. I. S. 663, R. 2150.

2390. Töpferei.

Als letzte tritt in die Reihe der in Venedig gepflegten Künste die Töpferei. Ihr Vorbild war zweifellos der Orient, wenngleich für die westlichen Teile Italiens Spanien, Majorka und Sizilien die hervorragendste Anregung geboten hatten. Die ältesten, nach orientalischer Weise gehandhabten Zinnglasuren auf Thon hat man in Faenza gefunden, einem Städtchen, das von nun an seinen Ruhm in seinen Töpferwerkstätten fand: Wurde doch das Wort Fayence ebenso zu einem Gattungsbegriff für glasierte Thonwaren, wie es das Wort Majolika nach dem Handelsplatz für sarazenische Topfwaren der Insel Majorka geworden war. Dort geht nachweisbar die Herstellung verzinnter Gefäße auf die Herrschaft des Astorgio Manfredi (um 1400) zurück. Aber schon 1330 wird das Zinn als Bestandteil der Töpferglasur in einem zu Pola in Istrien geschriebenen Werk erwähnt. Es weist die Herkunft des Gewerbes also wieder auf die alte Landungsstätte des Orients, das nördliche Ende des Adriatischen Meeres. Zunächst verwendete man vielfach die Glasur in anderer Weise wie im Orient und in Spanien. Man überzog die braunen Scherben mit einem Anguß aus weißer Erde (von Vicenza oder Siena), kratzte in diese Muster (Sgraffiti) und fügte erst über diese die durchsichtige Glasur. Faenza bietet auch für diese Halbmajoliken (Mezzomajolica) die älteste Fundstelle; Padua schloß sich ihm an, auch hinsichtich der künstlerischen Durchführung der Zeichnung; bis 1500 war diese Kunst fast an der ganzen adriatischen Küste verbreitet und erstreckte sich auch in die Berge hinein, bis Citta di Castello. Die Verwendung der Majolika zu Fliesen für Fußböden wurden in Neapel (S. Giovanni Carbonara 1440), Bologna (S. Giacomo Maggiore), Parma (um 1475) und Faenza (seit 1460) besonders reich und häufig gefunden. Auf diesen, wie auf Gefäßen zeigt sich der orientalische Zug in der Ausschmückung in unverkennbarer Deutlichkeit. Erst später treten gotische, endlich Renaissanceformen auf. Dabei erweist sich bald Venedig als der wichtigste Markt für die Majolika von Faenza, die bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts die erste Stelle in Italien behauptet. Sie erfüllt sich hier alsbald mit dem hohen künstlerischen Geist, der dem italienischen Wesen eigen ist. Blau in blau gemalt, durch aufgesetzte gelbe, grüne, braune Farben, durch Höhen mit Weiß abgetönt, erscheinen auf den Gefäßen Bilder, zu denen der Kupferstichmarkt und Handzeichnungen der besten Künstler die Vorlagen lieferten: Auch die Schüssel erhebt sich aus dem Kreise der Gebrauchstücke in jenen der Prunkerzeugnisse.

2391. Majolika.

Wiederholt versuchte die venetianische Regierung, um ihre eigenen Töpferwerkstätten zu schützen, die Einfuhr aus Faenza, Padua, Imola, Cesena, Ravenna, Forli und den anderen Städten der Romagna zu hintertreiben. Doch stets mußten die Verordnungen wieder zurückgenommen werden. Schon 1489 machte sich ein Faenzaner Töpfer in Venedig ansässig, andere folgten ihm. Aber die Stadt wahrte sich ihre Besonderheit durch die entschiedene Bevorzugung des persischen und selbst chinesischen Geschmackes, mit dem sie auf bläulicher Glasur in Blau stilisierte Ranken gehöht durch Weiß malte; sie stellen die ersten Versuche in der Nachahmung des Porzellans dar. Die ältesten erhaltenen Erzeugnisse dieser Art

Vergl. I. S. 652, R. 2115.

gehören zwar erst dem 16. Jahrhundert an, aber es ist kein Grund daran zu zweifeln, daß diese orientalisierende Weise bereits früher geübt wurde.

Marco Polo berichtet schon aus dem 13. Jahrhundert vom Papiergeld der Chinesen als dem landesüblichen, durch Bedrucken von Baumwollenpapier gefertigten Zahlungsmittel. Im 14. Jahrhundert blühten die Papiermühlen Italiens auf. Fabriano in der Mark Ancona, Colle bei Siena (seit 1379) werden rühmend genannt; bald erscheinen überall Unternehmen, die dem erhöhten Bedürfnis an Schreibmitteln in Schule und Kirche, Verwaltung und Haus Genüge thun und in ihrer Weise den Aufschwung der Wissenschaften und der vervielfältigenden Kunst durch billigere Herstellung des Papieres vorbereiten.

2392. Papier.

Venedigs Staatshoheit griff damals weit nach dem Osten. Cypern, Kandia, die Inseln des Ägäischen Meeres, waren ihm unterthan. Wenn eine Stad, so hätte Venedig die Anfänge der Renaissanceblüte erleben müssen, wären Konstantinopel und die griechische Welt noch in einem lebendigen Zusammenhang mit der Antike gewesen. Aber die humanistischen Bestrebungen, die Florenz in Begeisterung versetzten, fanden hier nur wenig Boden. Der Staat sah seine Aufgabe in der Entwicklung der Machtverhältnisse, in dem unmittelbaren Hinwirken auf den öffentlichen Vorteil, in der Stärkung des Handels und der kriegerischen Stellung im Osten. Ihm lag nichts daran, den Griechen den Hof zu machen, die immer noch im Handel mit ihm wetteiferten, obgleich sie politisch vernichtet waren. Wenn auch einzelne Adelshäuser, wie die Giustiniani, wissenschaftliche Studien pflegten, so brachte doch nicht die Gelehrsamkeit an sich, sondern deren Verwertung im Staatsdienst dem Venetianer Ruhm und Ehren. Daß man in Venedig griechisch lernte, war eine Forderung der Handelspolitik: Aber die Bibliothek des Klosters S. Giorgio Maggiore baute der Florentiner Michelozzo 1433 für Cosimo de' Medici, als beide dort im Exil lebten.

2393. Beziehungen zum Griechentum.

Auch die Künste fanden keine selbständige Pflege, sondern nur einen Markt. Ein ungefähres Bild von den Leistungen der bedeutendsten Maler, des Jacobello del Fiore (1385—1439 thätig), und des Michele Giambono (um 1430) vermögen wir uns noch zu machen. Soweit sie nicht in Mosaik arbeiteten, liebten sie eine lichte, farbenreiche Temperamalerei in vorwiegend byzantinischer Linienführung mit viel Vergoldung. Diese wurde noch auf erhabenem Stuck angebracht, nahm nicht nur den Hintergrund, sondern auch den reichen Schmuck für sich in Anspruch. Der grünliche Fleischton mahnt an Byzanz, die schattenlose Hellmalerei an Persien.

2394. Maler.

Diese Kunst hatte anscheinend an der Küste des Adriatischen Meeres noch bis tief ins 15. Jahrhundert Geltung, obgleich der Florentiner Wirklichkeitstrieb vielfach auch dort Einfluß gewann, das italienische Volkstum auch hier sich selbständig machte. So an dem Meister Gentile da Fabriano (aus Fabriano bei Ancona, geb. vor 1370, † 1427?), der nachweisbar in Venedig thätig war, ebenso wie in Brescia, Rom und Florenz; also, zu Ansehen gelangt, aus seiner kleinen Apenninenstadt in die Weite zog. Wir kennen seine Kunst im wesentlichen nur aus der Zeit nach diesen Wanderungen, aus einem Werke von 1423, der Anbetung der Könige (Akademie zu Florenz). Ein heiteres, vielgestaltiges, farbenfrohes Bild, dessen Goldschmuck noch nach Art der byzantinischen Bilder plastisch aus dem Kreidegrund herausgearbeitet ist und das auch sonst in manchen Dingen an Byzanz mahnt; so in den Stoffen der Gewandung, in dem völligen Niederwerfen des anbetenden Königs. Eigenartig ist die getreue Beobachtung der Tiere, die geschickte Verkürzung in der Zeichnung der Pferde, die Vorliebe für fliegende Vögel, Hunde, Affen, Kamele und anderes überseeisches Getier, das mit Sorgfalt beobachtet ist, sowie die Lust, durch kleine Nebenhandlungen den Vorgang zu beleben.

2395. Gentile da Fabriano.

Vierzig Kilometer südlich von Fabriano, an der Straße von Ancona nach Rom, liegt Foligno, das in Niccolo di Liberatore (genannt da Foligno, seit 1458 nachweisbar,

2396. Mittelitalienische Meister.

† 1502) einen tüchtigen Stadtmeister besaß. Schlichte Frömmigkeit in noch schwärmerischer, teils lieblicher, teils asketisch düsterer Auffassung läßt ihn noch dem Mittelalter verwandt erscheinen, wenn er sich gleich mehr und mehr zur Überwindung der oft noch harten und steifen Form, der schweren Vergoldung aufrafft. Benedetto Buonfigli († nach 1496), der längere Zeit in Rom thätige Meister Urbinos, schuf noch in der Art des Gentile da Fabriano; Fiorenzo di Lorenzo (1472 nachweisbar, † nach 1521), der Stadtmeister von Perugia, hatte schon Benozzo Gozzoli auf sich wirken lassen, wendete also sein Augenmerk auf Florenz, das nun bald zur hohen Schule auch für die Meister Umbriens, der Marken und der Emilia wurde.

Es ist nicht erkennbar, daß Venedig auf diese Künstler des Südens einen besonderen Einfluß gehabt hätte. Wohl aber sind sie jenen der Lagunenstadt verwandt hinsichtlich der nur zögernden Aufnahme der Florentiner Renaissance, im Verharren an der gotischen Baukunst, die ihrerseits vielfach venetianischen Einflüssen sich zugänglich erhielt.

2397. Pisanello.

In Venedig selbst vielfach thätig, war jedoch der hervorragendste Künstler der Gruppe Vittore Pisano (genannt Pisanello, geb. zu S. Vigilio (?) im Veronesischen um 1380, † 1451); die Zeitgenossen feiern ihn als den größten unter den lebenden Malern. Jedenfalls war er ein eifriger Freund klassischer Studien, wie aus seinen zahlreichen erhaltenen Skizzen hervorgeht. Zudem war er ein genauer Beobachter. Er zeichnet namentlich die Tiere in ihren Bewegungen, ihrer scharf erfaßten Eigenart, in den Verkürzungen bei verschiedener Stellung. Wenn es gleich schwer nachweisbar sein wird, scheint an vielen Stellen der Einfluß orientalischer, vielleicht sogar chinesischer Malereien erkennbar. Venedig war der Ort, dergleichen zu sehen: Kamen doch hier gewiß die persischen Teppichwirker durch, denen Karl IV. in Prag 1370 eine Heimat schuf, unter ihnen Kara, der bedeutendste, in Prag zum Christen gewordene; zogen doch ununterbrochen die Wallfahrer nach Syrien, die Kaufleute nach Alexandrien, an die Stapelplätze des fernsten Ostens. Wenn man Pisanellos Darstellungen von Löwen, Kamelen, die seines Zeitgenossen Matteo de Pastis von Elefanten (auf einer Schaumünze von 1446) sieht, so erkennt man, daß die Zeichner diese Tiere gesehen haben mußten, und zwar nicht bloß einmal in irgend einer Schaubude, sondern daß hier eine wirklich tiefgehende Beobachtung vorlag. Die schlanken Hüften, das Einfallen des Hinterleibes beim Löwen hat keiner wieder so beobachtet durch Jahrhunderte, wie es Pisanello that. Bei den Italienern schwindet diese Tierliebe, die ihrem Wesen durchaus fremd ist, sehr bald; Pisanello hatte hierin keine Nachfolger. Es ist auch schwer erklärlich, daß ihm allein plötzlich der Blick für die Eigenart der orientalischen Tiere gegeben sei, zumal wenn man weiß, wie mächtig gute Vorbilder das Sehen schärfen. An ihm offenbaren sich ähnliche Erscheinungen wie an den niederländischen Karten und Miniaturen.

2398. Tierstudien.

2399. Schaumünzen.

Pisanello stand also mit dem Orient und seinem künstlerischen Leben in näherer Vertrautheit. Er war es, der die Kunst der Schaumünze zur Geltung brachte. Einfluß hierauf hatte zweifellos das Vorbild der im Handel immer noch viel verwendeten byzantinischen Goldmünzen, sowie die Siegelschnitte, deren jeder mittelalterliche Fürst sich zum Beurkunden seiner Unterschrift bediente. Schon Petrarca sammelte alte Münzen. Seit 1390 etwa begann man in Venedig und Padua Schaumünzen zu fertigen, die nicht einen Marktwert, sondern einen Kunstwert erstrebten. Zur vollen Entfaltung kam aber die Kunst erst an der Schaumünze für Johannes VIII. Palaeologus, den griechischen Kaiser, der 1437—1439 nach Italien kam, um dem Konzil zu Florenz beizuwohnen, einem Werke des Pisanello. Solche Münzen wurden zweifellos gefertigt, um als Andenken an den auf ihnen Dargestellten verschenkt oder verkauft zu werden. Es macht den Eindruck, als habe der Byzantiner die Sitte mitgebracht, zumal der bevorzugte Held der Medaillen ein Nach-

folger in der Macht in Konstantinopel, der Türkensultan Mohammed II., ist. Eine von den Münzen auf diesen grimmen Bedränger der Christenheit ließ ein Burgunder, Jean Tricaudet (aus Selongey bei Dijon), anfertigen; sie dürfte von etwa 1455 stammen. Bald folgten neue, 1461 von Bertoldo di Giovanni (geb. zu Florenz um 1420, † 1491), von Gentile Bellini (1481), von Costanco (1481). Und wenn auch schon seit den 40er Jahren die italienischen Fürsten, die Visconti, Sforza, Este, Gonzaga, Alfons von Aragonien sich von Pisanello und später von anderen seiner Nachfolger Münzen schlagen ließen, so bleibt doch die Thatsache bestehen, daß die Herrscher von Konstantinopel es ihnen ursprünglich zuvorgethan hatten. Und wie sehr man gerade in diesen Münzen, deren Rückseiten oft antike geschnittene Steine nachahmen, glaubte ein Stück klassischen Geistes erfaßt zu haben, das bewies die Folgezeit am besten damit, daß sie das Rundbild in die Architektur fast als ersten Zeugen des neuen Geistes einführte und überall leidenschaftlich pflegte; daß das gemalte Bildnis mit Vorliebe in scharfer Seitenansicht, münzenartig oder wohl oft unmittelbar als Vorbild für Münzen geschaffen wurde.

2400. Bilder Pisanellos.

Große Bedeutung gewann Pisanello für die venetianische Malerei. Er ist hier als echter Renaissancevertreter zugleich jener des Wirklichkeitssinnes gegenüber dem verstockten Byzantinertum. Sein Hauptbild ist die Erscheinung Mariä (Nationalgalerie zu London), deren Hauptgegenstand ein Mönch, St. Antonius, und ein Ritter, St. Georg, in ausgeprägtester Zeittracht sind, echte Bildnisse im Sinne der Niederländer. In der Malart aber blieb er dem Alten treu: Auch hier noch reichlich angewendetes erhöhtes Gold.

2401. Deutsche Einflüsse.

An den einheimischen Malern Venedigs spürt man Pisanellos Einfluß neben dem, der von anderen Seiten kam. In der benachbarten Glasmacherstadt Murano versuchten zwei Brüder, Giovanni und Antonio da Murano, (seit etwa 1440) Anschluß an die italienische Malerei des Festlandes, ohne zur eigentlichen Abrundung ihres Schaffens zu kommen; ein Deutscher, Giovanni d'Alemannia (1446), tritt mit ihnen in Verbindung, malte mit Antonio gemeinsam ein Altarwerk, auf dem die Jungfrau und die Heiligen in einer Art von Zinnenmauern umgebenen Hof auf einer Terrasse stehen: Die Architektur ist keineswegs rein venetianisch, viel weniger festländisch, sogar etwas orientalisch; während in den Gestalten des Gentile da Fabriano Art nachklingt. Die schattenlose, helle Tönung, der feine Vortrag, die Vorliebe für Schmuckwerk mahnt an die Buchmalerei. Schon der Bruder des Antonio, Bartolomeo (genannt Vivarini, 1459—1462 nachweisbar), wendete sich mit Entschiedenheit der Antike zu, deren Stern inzwischen in Padua aufgegangen war.

2402. Bildnerei.

Auch die Bildnerei fand in Venedig nicht gleiche Pflege wie in Florenz. Eine Anzahl Denkmäler aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammt sogar von Florentiner Meistern. Doch bildete sich am Bau des Dogenpalastes eine eigene Schule von kräftigem Wahrheitsempfinden. Es scheint den Venetianern früher möglich gewesen zu sein, mit dem Meißel als mit dem Pinsel ihre Gedanken auszudrücken. In Jacobello und Pierpaolo delle Massegne, Bildnern, die in den letzten Zehnten des 14. Jahrhunderts blühten, fanden sie Künstler von treffendem Ausdruck und schwungvoller Behandlung des Gewandes; das beweisen die Apostel in S. Marco, das Grabmal des Antonio Venier († 1400) in S. Giovanni e Paolo, und anderes mehr. In den Steinmetzen des Dogenpalastes, Giovanni Buon und seinen Söhnen, treten gewandte, formsichere Meister auf, deren Hand wohl auch an den nach Art antiker Kapitäle behandelten schönen Brunnentrögen in vielen Höfen der alten Paläste nachgewiesen werden könnte. Die Porta della Carta am Dogenpalast (1439—1463), das Werk des Bartolomeo Buon, giebt dann Zeugnis von einer selbständigen Steigerung des Könnens: Tugenden und Kinder, diese von der Dominikanerzeit beliebten Gedanken, sind mit sicherer, oft spielender Anmut in das reiche Werk eingefügt; doch ist in den Hauptgestalten ein würdevoller Ernst gewahrt.

Vergl. I. S. 620, M. 2011.

2403. S. Marco. Vergl. I. S. 620, N. 2011a.

Nicht diese Werke aber waren es, die den Venetianer auf seine Stadt stolz machten, sondern die Bauwerke: an der Spitze S. Marco und der Dogenpalast. Spätere Maler haben einen wahren Kultus mit diesen Bauten getrieben: Wohl kein Platz der Welt ist so oft und mit gleicher Liebe dargestellt als die Piazetta und die Piazza S. Marco; man kann sagen, daß an ihnen die Architekturmalerei es zuerst zur Vollendung gebracht hat.

2404. Der Dogenpalast

Immer noch waren die Seeleute bemüht, der Markuskirche neuen Schmuck an edlem Gestein, Marmorsäulen herbeizuschleppen und sie zu einem Schaustück venetianischen Handelsumfanges zu machen. Aber schon wendete sich die Hauptaufmerksamkeit der Aufgabe zu, den Staatssitz reicher auszugestalten, an dem das 14. Jahrhundert schon sein Bestes geleistet hatte. Im Jahr 1404 entstand das große Fenster gegen den Hafen zu; 1424 begann der Neubau unter Bartolomeo Buon gegen die Piazetta; 1440—1462 erfolgte der Neubau der Säulenhalle; 1439 begann die Vollendung des Hauptthores, jener Porta della Carta; 1463 konnte der Bau als im wesentlichen vollendet gelten. Er ist ein Werk eigener Art, ist keinem andern gleich; er erscheint als eine durchaus selbständige venetianische Erfindung, die aus gotischen und orientalischen Anregungen geboren ward. Das Erdgeschoß und das erste Hauptstockwerk sind nach außen durch Bogenreihen gegliedert, die gotisches Maßwerk tragen. Aber in Form und Verwendung stehen diese Glieder fernab von der auf dem Festland üblichen Art. Die blattreichen Knäufe sind reich mit Figürlichem durchsetzt. Die größeren Flachbilder gleich diesem von einem starken, ins Einzelne gehenden Wirklichkeitssinn, wenn auch den gleichzeitigen Kunstwerken des Festlandes gegenüber etwas altertümelnd; wie ja der ganze Gedanke der Ausschmückung ein mit sonst nirgends vorkommender Ausdauer betriebenes Festhalten an romanischen Grundgedanken, an den Bilderreihen bedeutet, wie sie in Moissac zur Blüte kamen. Über dem Maßwerk der langen Bogenreihe erhebt sich dann die Neuschöpfung des 15. Jahrhunderts als ein schwerer, ungegliederter Steinwürfel: Nur wenige, aber großartige Fenster verkünden, daß sich dahinter das Hauptgeschoß befindet. Die großen Wandflächen sind nach Art der Byzantiner Bauten mit farbigem Stein, nicht mit Ziegel, gemustert; Zinnen maurischer Art bekrönen sie.

Unverkennbar band hier keine Überlieferung die Hand des entwerfenden Künstlers. Die Venetianer kannten und schätzten vielerlei Kunst; sie gewannen dadurch eine Freiheit des Geschmackes wie etwa die modernen Amerikaner: Man kann vom jeweiligen Standpunkt des Stilgefühles wie der Schönheitslehre dem Bau zahlreiche Fehler nachweisen; aber, wer ihn sah, wird ihn nie vergessen: Er hat vielleicht die stärkste Individualität im gesamten bürgerlichen Bauwesen Italiens; ist so wunderbar und eigenartig wie die politische Stellung der seebeherrschenden Stadt. Man findet am Bau bei genauer Vergleichung kaum eine Form, die unmittelbar an den Orient mahnt, es sei denn das gelegentliche Einstellen der Fenster in rechteckigen Umrahmungen, die bewegte Linie von deren oberem Abschluß. Aber die zierlichen Bogenhallen mit dem spitzenartig behandelten Maßwerk; die wie absichtlich durchgeführte Rücksichtslosigkeit gegen die Gesetze eines standsicheren Aufbaues, eines Abwägens zwischen Last und tragender Kraft; die farbige Behandlung, die Einlagen in buntem Stein und Glas, Vergoldung und Bemalung heranzog; die lebendige Massenverteilung bis hinauf zu den Schmuckzinnen mahnen deutlich an das Jenseits des Meeres, an die heitere Weltlichkeit des Ostens.

2405. Wohnbau.

Es sind die Schlösser Venedigs die ersten Italiens, die ganz der kriegerischen Zwecke entbehren, deren Erdgeschoß sich dem Marktverkehr öffnet und deren Arkaden und Balkone sich den Kanälen und ihrem Getriebe in heiterer Sicherheit zum Mitgenuß des Reichtums der Besitzer darbieten. Sie sind nicht Burgen in der Stadt, sondern Wohnsitze reicher, vornehmer, der Stadtverwaltung aber gehorsamer Bürger und Handelsherren. Ihre große Halle im Erdgeschoß mit den anstoßenden, in zwei Stockwerke geteilten Flügeln, sind jenen in den nieder-

deutschen Wohnbauten ähnlich, eine Anordnung, die in Italien nur Venedig kennt. Hat doch auch nur das Venedig gegenüberliegende Festland ein Bauernhaus von einer merkwürdig an den Norden mahnenden Anlage unter einem großen, pyramidalen Strohdach. Es äußern sich hier zweifellos alte Verbindungen mit dem Norden. Die Schlösser zeigen in der architektonischen Behandlung durchweg Formen, die jenen des Dogenpalastes verwandt sind: Schmuckreich, willkürlicher gegliedert als jene von Florenz und auch als die Wohnbauten des übrigen Oberitalien, entzücken sie durch die Zierlichkeit ihrer Einzelformen; durch die spielende Anmut ihrer Marmorbekleidungen, ihres Maßwerkes; durch die Auflösung der Wände in Schmuckgebilde. Überall äußert sich in ihnen eine erhöhte Lebenskunst und Lebensfreude, ein Wohlleben und ein gesellschaftlicher Geschmack, wie die reiche Handelsstadt ihn erzeugt. Nicht die größeren Bauten, die in ihrer Hauptanordnung bei den im frühen Mittelalter gefundenen Formen verweilen, sind für die spätere Gotik Venedigs entscheidend. Vollendeter zeigen den Gedanken die kleinen, für ein verfeinertes Dasein geschaffenen Anlagen, wie der reizende Ca Doro (begonnen um 1360, vollendet im 15. Jahrhundert) und der Palazzo Contarini-Fasan (begonnen um 1320, Ende 15. Jahrhunderts ausgebaut) in ihrer durch Farbe und Gold gesteigerten Formenpracht, deren Spiegelung im stillen Wasser des Großen Kanales sie doppelt glänzend erscheinen läßt. Nicht die Kraft des Bürgers, sondern ein lebhaft erregter Wunsch, seinen Reichtum der Bewunderung zur Schau zu stellen, ein Märchentraum von Glanz war die Grundlage dieser feinen, geistreichen Kunstschöpfungen.

Vergl. S. 9, N. 2288.

2406. Holzbau.

Von der Inneneinrichtung dieser Bauten, auch des Dogenpalastes, hat sich nicht eben viel erhalten. Merkwürdig ist die eigentümliche Stellung des Holzbaues. Noch heute kann man in Venedig, in Murano, ja selbst im Innern des Dogenpalastes sehen, daß hohe Steinmauern aufgerichtet sind auf Holzträger, die über Holzsäulen oder Steinmauern ruhen. Das Spannen von Bogen, ob es gleich in den Kirchen längst geübt war, spielt in diesem Volk von Schiffsbauern, also von Zimmerleuten, nicht die Rolle wie am Festlande. In den Kirchen erscheinen über den Säulen, in den Bogenreihen, jene Zugstangen von Holz, die der koptischen Kunst eigen sind. Die Decken der großen Säle wie der Umgänge des Dogenpalastes waren gewiß früher Zimmerwerk und sind es auch nach den großen Bränden von 1477, 1574 und 1577 geblieben. Die Wölbung hat nur bescheidenen Einfluß auf die Formgebung erlangt. Ebenso in den Wohnbauten. Wie etwa die großen Säle ursprünglich geplant gewesen sein mögen, dafür sprechen jene der unter venetianischem Einfluß stehenden Städte des Festlandes. Schon erwähnt wurden die gewaltige Halle der Basilika zu Vicenza, ihr Vorbild im Palazzo della Ragione in Padua, die nach einem Brande von 1420 durch die venetianischen Baumeister Bartolomeo Rizzo und Maestro Piccino in seiner heutigen Ausdehnung errichtet wurde, beide in Holz überdeckt; das Municipio in Udine (1457, 1876 abgebrannt und seither erneuert) und andere solche Saalbauten für das öffentliche Leben mehr.

Vergl. I. S. 619, N. 2008.

2407. Venetianerstil auf dem Festlande.

Nicht nur in Raumgröße, sondern namentlich auch in Feinheit der Formbehandlung strebten die Nachbarstädte den Venetianern vielfach nach. Ein Hauptwerk dieser Art ist der reizende Schmuckbau der Mercanzia (Loggia dei Mercanti, 1337 begonnen, 1425 vollendet) zu Bologna, ein mit außerordentlichem Geschick in die Ecke eines zwischen zwei zusammenlaufenden Straßen gelegenen Grundstückes gesetztes Werk von zierlichster Einzelbehandlung. Ähnlich die Loggia dei Mercanti zu Ancona (1443 begonnen, seit 1448 von Giovanni Sodo), die Giorgio da Sebenico, also ein Dalmatiner, seit 1459 vollendete; ein Meister, der sich auch sonst als gewandter Vertreter schmuckreicher venetianischer Gotik erwies, zu einer Zeit, wo im benachbarten Rimini bereits die Renaissance des Leo Battista Alberti ihre ersten Schöpfungen dem alten Stile entgegensetzte. Fast jede Stadt

des östlichen Oberitaliens zeigt Einflüsse dieser venetianischen Kunst; soweit auf den Märkten über hoher Säule der Markuslöwe schreitet, das Wahrzeichen der Oberherrschaft der Lagunenstadt.

2408. Venedig und die Künstler.

Die Mitte des 15. Jahrhunderts verging aber, ohne daß aus dem Kreis der Venetianer eine eigentlich große Künstlergestalt hervortrat. Die Stadt des Seehandels konnte sich an Abrundung des volkstümlichen Wesens, an Befreiung von den sie von allen Seiten durchströmenden Formgedanken mit Florenz nicht entfernt messen: Die Künstler wurden nicht zu Führern ihres Lebens, das in den Händen der Großkaufleute und in deren Kämpfen und Herrschen auf fernen Meeren seinen Ausdruck fand. Die Grundlagen des Lebens waren andere als in Florenz: Die Venetianer waren Seeleute, Kaufmänner, Krieger — nicht Handwerker. Und nur das Handwerk schafft die Künstler aus sich heraus. Noch sind die Bauleute, die Maler, die in der blühenden Stadt wirken, zumeist Eingewanderte. Nur die Glasmacherstadt, das stille, von Venedig als Handelsplatz völlig überflügelte Murano, schuf sich eine eigene Künstlerschule. Erst die Folgezeit gestaltet Venedig aus einem Kunstmarkt zu einer selbstschöpferischen Kunststadt um: Die Vorbedingungen hierzu waren glänzend, aber die Kräfte floßen auch später zumeist aus dem Festlande zu. Venedig ist weit entfernt, als Geburtsstadt der Künstler sich mit Florenz vergleichen zu können: Der Ton war auf raschen Erwerb und frohen Genuß, nicht auf jene stetige Arbeit gestellt, die die Mutter der künstlerischen Vollendung ist.

5) Die Mystik am Niederrhein.

2409. Der 100 jährige Krieg.

Kriegerische Ereignisse störten den Zusammenhang Frankreichs mit den Niederlanden. Schlag auf Schlag brach die französische Macht zusammen: 1415 siegten die Engländer bei Azincourt; König Heinrich V. von England wurde bis an die Loire und Saone als König von Frankreich anerkannt. Eine neue Zeit begann; eine schwärmerische Jungfrau stellte sich an die Spitze der französischen Heere; die Rückeroberung des Landes vollzog sich auf Grund des nationalen Staates an Stelle des feudalen Königtums. Frankreich ordnete sich und seine inneren Angelegenheiten zunächst ohne niederländischen Besitz; während Karl der Kühne von Burgund seinen mächtigen Staat aus französisch und deutsch sprechenden Elementen zusammensetzte, eigenen politischen Zielen nachgehend; ja meist in Gegensatz zu Frankreich sich stellend. Die vlämisch-wallonisch-niederrheinische Kunst trennte sich somit von ihrem ersten Auftraggeber und schloß sich mehr in ihre Urlande ab.

2410. Das Burgund Karls des Kühnen.

2411. Die Städte.

Ihre Heimat blieben die großen Handelsstädte, ihr Nährboden das Blühen eines starken Bürgertums. Hier zuerst sammeln sich die „Schilderer" zur Zunft; schon 1323 erscheinen „Pourttraittures" und „Ymages" in den Rechnungen des Hofes und der Stadt Jeperen; 1337 stellt sich die Malerbruderschaft zum heiligen Lukas in Gent ihre Gesetze auf; 1341 folgt jene in Doornijk, 1351 jene in Löwen, 1382 jene in Antwerpen. Die handwerkliche Loslösung der Kunst von der Kirche kam zum gesellschaftlichen Ausdruck.

Gent trat an die Spitze Flanderns. Die beiden Artevelde erhoben die handelsgewaltige Stadt zu einem bürgerstolzen Gemeinwesen. Wie in England von unten heraus sich eine Glaubensumwälzung vollzog, so begannen in den Niederlanden und Franken die niederen Stände in den Vordergrund zu treten. Nur zu lange hatten die Fürstengeschlechter fast allein Vorteil aus den im Volk treibenden Kräften gezogen.

2412. Bürgerliche Kunst.

Es ist nicht zu verkennen, daß dieser Wandel der Kunst oft den Zug nach dem Bürgerlichen, dem Kleinlichen gab. Sie verlor die Wucht, mit der sie in die Welt eingetreten war. Selbst unter den burgundischen Herzögen, hier selbst als Hofkunst, hielt sie sich meist in bescheidenen Abmessungen. Auch ihr Inhalt entbehrt des großen Schwunges: Er ist genau,

ergreifend, sachlich klar wiedergegeben; aber er stellt nicht große Menschen in ihrer freien Entwicklung dar.

2413. Maler: Petrus Cristus.

Schon der Maler Petrus Cristus (aus Baerle bei Deinze, seit 1444 Bürger in Brügge, bis 1469 nachweisbar) erscheint seinem Meister Jan van Eyck gegenüber bürgerlich beschränkter. Er entbehrt der inneren Vornehmheit, ist im Ton trockener, dunkler, in der Einzelheit gleich sorgfältig als jener; ihm fehlt jedoch die Fähigkeit, diese durch eine große allgemeine Auffassung völlig zu überwinden. Das einzige Bild eines Holländers der Mitte des 15. Jahrhunderts, das wir kennen, jenes des Albert van Ouwater (im Berliner Museum), stellt die Auferweckung des Lazarus in einer romanischen Kirche ganz in der Art der Eyck dar, ist fein im Ton, voll sorgfältiger Beobachtung, namentlich hinsichtlich des kostbar gekleideten, bei Öffnung des Grabes sich die Nase zuhaltenden Juden; aber von einer gewissen Behäbigkeit, einem Mangel innerer Erregung, die manche Gestalten fast als gleichgültig erscheinen läßt.

2414. Rogier van der Weyden.

Anders bei Rogier van der Weyden. Er ist geboren um 1400 zu Doornijk, wo er 1432 in die Malergilde aufgenommen wurde, war 1436 städtischer Maler in Brüssel, 1449 in Italien und starb 1464 in Brüssel. Man darf diesen Meister nicht als Schüler der Eyck betrachten, sondern als einen Mann, der mit ihnen um die Palme wetteiferte: Er war seiner Zeit entschieden der beliebtere; seinen Namen behielten die Nachlebenden besser im Gedächtnis als jenen der großen flandrischen Meister. An ihn reiht sich eine nicht minder blühende Brabanter Schule. Er steht auch in der Farbe der alten Kunst näher: Seine Bilder sind zwar in Öl gemalt, aber heller, minder tief, minder warm. Die Buchmalerei steckt ihm noch mehr in den Gliedern. Tiefer aber unterscheidet ihn die Stellung zur Kirche, die weiter fortschreitende Verinnerlichung seines Glaubens. Er hat nichts mehr oder doch wenig von der weltmännischen Lebenskraft und Lebenslust des Froissart; er ist tief erschüttert von dem großen Gedanken seiner Zeit, dem Mitleid mit dem verfallenden Christentum, der Glaubensangst, dem gewaltsamen Suchen nach der Erlösung aus der Wüstenei der kirchlichen Verhältnisse.

2415. Die Mystik.

Die wiclifische Bewegung drang über den Kanal. Verzweifelt an einer Besserung der Kirche von oben herab, verzweifelt an der Führerschaft der Geistlichkeit, begann die Welt die Erfüllung der Verheißung durch von unten heraufdrängende Kräfte zu erstreben. Ein neues Zeitalter des Heiligen Geistes sollte über die im Besitz erstarrten Herzen kommen; seit selbst den Bettelmönchen die Armut, das evangelische Leben in der vollen, von ihren Ordensstiftern gewünschten Selbstentäußerung von der Kirche verboten war; seit der große Kampf in England mit dem Siege der Geistlichkeit geendet hatte. Die Laien drängten sich zu Gemeinschaften zusammen, die in ihrer Weise dem Elend der Zeit Abhilfe schaffen wollten.

Schon hatte Gerhard Groote seine gewaltigen Bußpredigten erklingen lassen, schon hatte er die Vereinigung der „Brüder und Schwestern des gemeinsamen Lebens“ begründet. Von Deventer und Zwolle aus verbreitete diese nicht durch Gelübde gebundene, dem Gebet, der Jugenderziehung, der Selbstzucht geweihte Gemeinschaft, die bald ganz Norddeutschland mit ihren Ansiedelungen überzog. 1400 waren in Münster, 1417 in Köln, 1420 in Wesel, 1440 in Osnabrück und Herfurt, 1450 in Kulm, 1462 in Rostock Brüderhäuser gegründet, nachdem Holland, Geldern, Brabant mit solchen erfüllt war. Zu den drei Gesetzen des mönchischen Lebens fügten sie das vierte und größte, das der Liebe hinzu. Neben ihnen breitete sich in gleich stiller, der Krankenpflege und Totenbestattung gewidmeten Thätigkeit die Beginen und Begarden aus, Männer und Frauen; gleich jenen ein Orden ohne Gelübde, dessen eigentliche Blüte im 13. und 14. Jahrhundert liegt, der aber schon 1311 wegen Ketzerei aufgelöst wurde. Aber noch 1321 lebten in Holland, Belgien, Aachen, Köln, Mainz

seine Anhänger in einer auf 200000 geschätzten Zahl; obgleich sie in Köln 1325 als Verächter des Priestertums zahlreich den Feuertod starben. Seit 1374 wurden sie in Deutschland und den Niederlanden geduldet, anfangs nur vor den Mauern der Städte; später verfielen auch sie dem Wohlleben, verzichteten auf die alte Form des getrennten Gebetes, des Gottesdienstes im Kämmerlein; sie vereinten sich zu Pfarreien und Spitalgemeinschaften unter festerer Regel; breiteten sich auch in den Städten aus. Wie immer traten diese frommen Gemeinschaften weniger ihrer Lehre wegen mit den Gesetzen der Kirche und derer Vertreter in Widerspruch, sondern weil ihr evangelisches Dasein unmittelbar zum Vergleich mit dem der Geistlichkeit aufforderte. Groote, der der Ketzerhammer hieß, mußte doch dem Verbot seiner Predigt durch die Kirche weichen. Die Lehre von der Unsündbarkeit des Menschen, der sich durch Liebe zum Leiden über die kirchlichen Gebote stellen könne; das Gefühl der Gemeinschaft in Gott, die nicht in der Lust zu den Gnaden, dem kühnen Verachten zeitlicher Freuden, sondern im Mangel des Trostes, im Verzweifeln an der Seligkeit, in der Dürre und Beraubung der empfindbaren Gnaden liegt — diese Lehre barg einen inneren Kern, den die Kirche nicht dulden konnte. Nach Tauler sollte man sich nicht reich an Gnaden fühlen; sondern der wahre Märtyrer ist nach eigenem Denken der ärmste, nur vor Gott der reichste. Die Selbstentäußerung, an sich schon die wahre Liebe, wurde über das mönchische System noch hinausgeführt. Wahrlich nicht in kindlicher Glaubenseinfalt, sondern mit selbstquälerischer, das Innerste zerwühlender Gedankenarbeit. Die Mystiker des 14. Jahrhunderts sind nicht schlicht gläubig, sie sind es mit der höchsten Nervosität. Sie suchen daher vor allem Ruhe, Ruhe in Gott; sie finden sie erst in der völligen Überwindung ihrer selbst. Sich selbst, namentlich ihrem grübelnden Verstande, Gewalt anthun, durch die grundlose Barmherzigkeit Gottes und der Jungfrau nicht nur zum Glauben, sondern zum Wissen der Wahrheit zu kommen, ist ihr Ziel. Jene, die noch auf ihren Glauben achten, sich dessen rühmen, sich verantworten und beschirmen, sind zur Wahrheit nur halb bekehrt. Der gläubig Wissende aber lebt in der Erkenntnis seines Nichts; er hält sich selbst für einen Thoren; ist geduldig im Unrecht, ohne Zorn, gönnt anderen die Frömmigkeit und deren Nutzen. Nicht die theologischen Streitigkeiten beschäftigen ihn: In der geistigen Armut, der Lauterkeit des Herzens, im Hinopfern des Willens an Gott, in der Verachtung selbst der Liebe des Nächsten, in der unaussprechlich großen Würde des Leidens sucht er den Weg der Erleuchtung. Der inwendige Mensch ist ihm der Hohepriester, der in seine Inwendigkeit geht, um den Weg der Vereinigung mit Gott zu suchen. Nach Heinrich Suso soll man nicht Christi Leiden beweinen, sondern sie freudig mit ihm tragen. Dem Frommen, der aller andächtigen Herzen Klage vertreten und aller Augen Zähren vergießen will, läßt er Christum sagen: Er solle nicht in ausschweifendem Gesicht und eitlem Gehör seine Lust ausbrechen lassen, sondern sich die Leiden wohlschmecken lassen aus Minne und lustlich empfinden, was ihm zuvor zuwider war; er soll die Zartheit des Leibes hingeben und leibliches Ungemach minnen; er soll nicht fremden Trost suchen, sondern in trostlosem Leiden, in Härte darben und dörren, ohne alle Süßigkeit. Es bedeutet dies, ins Künstlerische übertragen, die Absage von der formalen Schönheit, das Anrufen einer Kunst, die in Vernichtung der Form schwelgt.

Wieder ist ein Schritt weiter geschehen, die Herzen von der verweltlichten Kirche zu entfremden. Eine Volksreformation, die überall mit der Ketzerei sich verband in jenem mystischen Erfassen des Inhalts des Christentums. Das zeigt sich schon bei Jan van Eyck: Vergleicht man seine Jungfrauen mit jenen der älteren Bildhauer, so erkennt man alsbald die menschlich herzlichere Stimmung zu der Fürbitterin im Himmel, die als eine liebe Freundin erscheint; in deren rührendes Mutterglück zu vertiefen man nicht ermüdet: Ihr Sohn ist nicht nur in seinem Glanze, sondern in seiner Armut geschildert: Was giebt es Ärmeres als den

nackten Säugling? Christus segnet nicht die Welt, er spielt; er ist nicht der Gottessohn, sondern das Menschenkind, das der Hilfe bedarf und der sorgenden Mutterliebe. Man fragt wohl, warum es nicht in jener Schönheit gebildet ist, die ein Raffael ihm zu geben wußte: Aber man antwortet sich auch, daß die Gruppe nicht zu kirchlicher Anbetung, sondern zu seelischer Teilnahme führen soll. Hatte Slüter den fürstlichen Menschen in seiner Eigenart erfaßt, so stellten die van Eyck den Menschen als Träger des göttlichen Heilsgedankens dar gerade in ihrer rührend hilflosen, liebeheischenden Menschlichkeit. Das war wohl in vieler Augen eine Herabwürdigung, ebenso wie die „ungeordneten" Laienorden in ihrer geistigen und weltlichen Armut als eine solche für das Mönchtum erschienen. Aber man konnte beiden den Anspruch auf Würdigung ihrer Frömmigkeit nicht versagen, obgleich sie nicht eigentlich kirchlich waren.

2416. Rogier als Mystiker.

Rogier van der Weyden erzählt seinen Zeitgenossen die Leiden des Herrn und arbeitet im Sinne der Mystiker. Er beweint Christus nicht, sondern lebt und webt in seinen Leiden. Er sucht den Schmerz innerlich zu erleben und giebt ihm keinen Trost mit auf den Weg, weil ihm der Schmerz Quelle seelischer Erkenntnis ist. Er will durch seine Kunst die Liebe zum Schmerz lehren, zur Abkehrung von der Welt hinleiten, einem zu Leiden geborenen Geschlecht darthun, daß im Leid alle Liebe und in der Liebe die Rettung ruhe.

Das ist das neue Evangelium seiner Kunst. Auch andere vor ihm hatten die Leiden der Märtyrer, den Gekreuzigten dargestellt. Aber mit jenem Idealismus, der den Vorgang vom Thatsächlichen möglichst zu entfernen sucht; der den Tod des Guten zur Himmelsfreude, das Leiden schmerzlos macht. Hier ist's der Schmerz, der geschildert werden soll. Schmerz und Schönheit sind aber Gegensätze. Das in seinem kirchlichen Unfrieden nervenkrank gewordene Zeitalter, die Heilssehnsucht gegenüber der Glaubensverzweiflung rangen nach packendem, erschütterndem Ausdruck, und sei es auf Kosten der künstlerischen Schönheit. Es wiederholte sich der Gang der antiken Kunst: Vom Ideal zum Realismus, von der Beherrschung und Beseelung der Form zur Überwindung der Form durch den seelischen, bewegten Inhalt. Man sehe Rogiers Altar von Miraflores (jetzt in Berlin). Noch ist die Jungfrau mit dem Kinde in einem kirchlichen Hintergrunde vor einem kostbaren Stoffe dargestellt. Aber sie thront nicht mehr, sie sitzt, ganz ihrem Säugling zugewendet, auf dem Boden, neben ihr der heilige Joseph, ein müder, bekümmerter Greis. Dann auf einem anderen Feld der Gekreuzigte: Er hängt nicht mehr am Kreuze, das vor einer prächtigen Landschaft aufgerichtet steht: Steif, blutrünstig, schmerzensmüde liegt der Tote in den Armen der in den tiefsten Tiefen erschütterten Mutter; sorgend greift Johannes zu, um die entsinkende Last tragen zu helfen. Oder die Kreuzesabnahme (1445, Museum zu Madrid): Die mütterliche Jungfrau sinkt ohnmächtig zu Boden, Johannes hält sie auf, die Apostel stehen erschüttert, die Frauen schluchzen. Ähnlich im Mittelbild der Sieben Sakramente (Museum zu Madrid und Antwerpen). Hier hängt der Herr noch am Kreuze, in einem meisterhaft dargestellten gotischen Dome, vor dessen Lettner der Priester das Hochehrwürdige Gut erhebt, die Wiedergeburt des sterbenden Herrn im Brote andeutend. Auf den Seitenbildern die sechs weiteren Sakramente, dargestellt durch die Vorgänge bei ihrer Spendung. Mit Absicht ist in den Gestalten auf die Schönheit verzichtet, die im Raume noch erstrebt wird; nicht ein künstlerisches Behagen wird gesucht, sondern der Maler wendet sich an die Nerven der Beschauer, indem er die Vernichtung des Edelsten in den schönen Raum rückt, Gegensätze erstrebend.

2417. Heiligenbilder.

Aber auch ruhigere Aufgaben stellt Rogier sich. Noch erscheinen die Nachwirkungen der Bildhauer: Wie er die Rahmen als zierliche Kirchenthore mit reichem bildlichen Schmucke an Apostel- und Heiligenstatuen darzustellen liebt, so freut er sich als hervorragender Architekturmaler der schönen Innenräume, der Einblicke in stattliche Straßen. Auf seinen Bildern sieht man, wo es nur immer angeht, den Stifter dargestellt, nach alter Weise knieend in reichem

Gewande. Aber wenn Jan van Eyck ihn durch einen Heiligen in die Nähe der Göttlichen gewissermaßen einführen läßt, giebt Rogier ihnen bereits eine bestimmte Rolle. In der Anbetung der Könige (München, Pinakothek) sind diese wie ihr Gefolge mit voller Sachlichkeit erfaßte Bildnisse, Männer, die zur Zeit des Erstehens des Werkes jeder auf den ersten Blick erkennen mußte. Auf dem Altar des Schatzmeisters Bladolin (Berliner Museum) ist dieser burgundische Staatsmann in die verfallene Hütte zu Bethlehem mit versetzt, nicht, als ob ihm hiermit ein Heil widerfahren sei, sondern im Ausdruck des Mitgefühls mit fremden, befreienden Leiden.

Wohl malte Rogier auch Programmkunst, so das 1696 untergegangene Hauptwerk, die vier Bilder für das Rathaus zu Brüssel, in denen Thaten der Gerechtigkeit dargestellt waren; nicht Allegorien, wie etwa die Bilder des Stadthauses zu Siena, sondern malerische Erzählungen von durch die Gerechtigkeit begründeten geschichtlichen Vorgängen. Ähnlich die Auferstehung für den Kanzler Rollin in dessen 1443 gestiftetes Krankenhaus zu Beaune. War doch das Bauen von Krankenhäusern und das Ausschmücken dieser mit Bildern eine der großen Aufgaben der Zeit. War schon bei Jan und Rogier zu beobachten, daß sie ein gewisses Gefühl für geschichtliche Form hatten, der Hütte, in der Christus geboren wurde, der Kirche, in der Maria thronte, alte, also romanische Form gaben; so erscheint um so merkwürdiger, daß nun mehr und mehr die Heiligen alle Modethorheiten der Zeit im Bilde mitzumachen beginnen. Das Bildnis der Stifter auf den Darstellungen biblischer Vorgänge hatte das 14. Jahrhundert in die Vergangenheit mitten hineingerückt. Als es galt, die Brücke zwischen beiden zu schlagen, wählte man nicht das bequemere Mittel der Idealisierung der Neuzeit, sondern nach stärker künstlerischem Grundsatze die Realisierung der Vergangenheit. Nicht weil Rogier geglaubt habe, Christus sei in einem Brabanter Zimmer geboren und Herodias habe die Kleidung Brüsseler vornehmer Frauen getragen, malt er sie so, wie sie in seinem Bilde erscheinen, sondern weil er malen wollte, was er sah; weil er erkannte, daß nur der Anruf an das vom Beschauer selbst Gesehene ihn tiefer zu ergreifen vermag. Sie sind nicht „naiv", diese Maler, so wenig wie die Mystiker; es ist eine Thorheit, diesen Ergründern der Menschenseele ein kindliches Nichtverstehen dessen, was sie thun, anzudichten: Sie sind mit Bewußtsein unwahr hinsichtlich der geschichtlichen Form, um unmittelbar wahr im Ausdruck auf ihre Zeitgenossen zu wirken; sie sind es in jenem unpriesterlichen oder besser allgemein priesterlichen Sinne der Zeit, der außerhalb der Kirche fromm war und den Heiligen im Bilde ihre kirchlich überlieferte Sondertracht und den Glorienschein nahm, um sie den Menschen menschlich begreiflicher zu machen.

Bergl. I. S. 631, N. 2046.

2418. Wirklichkeitsstreben.

2419. Die Kölnische Schule.

Wesentlich anders gestaltet sich die Kölnische Schule. Hier im Schatten des erzbischöflichen Domes überwiegt vielfach die Kirche; hier ist die neue Auffassung des Glaubens minder heftig, die Frömmigkeit sanfter, ruhiger; herrscht noch eine starke Lust an der Verklärung der Leiden, ein freudigeres Gefühl; hier wirkt nicht die Verzweiflung an der Erlösung in gleicher Wucht.

Der Altaraufsatz der Klarakirche in Köln (jetzt im Dom) geht vielleicht unter den Kölner Bildern dieser Art zeitlich am weitesten zurück. Noch ist er auf Goldgrund in hellen, zarten Farben gemalt, noch liegt der Ausdruck mehr in der über das Leben hinaus lebhaften Körperbewegung. Die Darstellung bezieht sich in langer Bilderreihe auf die Jugend und Leidensgeschichte Christi: Sie steht jener des Bröderlam nahe in der Einfügung einzelner liebenswürdig wahrheitlicher Züge in die Reihe der Begebnisse: So das Bad des Kindes, die Darstellung, die im Gegensatz zur allgemeinen Stimmung mit einer erheiternd wirkenden Gewaltsamkeit häßlich gebildet ist, die Andeutung des Hintergrundes durch ein paar Bäume, einiges Gerät. Im Gegensatz zur niederländischen Kunst ist der Gedankengang streng kirchlich,

von einem starken Zug von Empfindsamkeit durchdrungen; nur dort freier, wo es sich um ein liebenswürdiges Eingehen in das Tagesleben handelt; unselbständig der großen Leidenszeit gegenüber; die Malweise kraftlos; das Streben mehr auf Schönheit als auf Wahrheit gerichtet. Noch bildet die architektonische Schnitzerei, die Reihe statuarischer Gestalten einen Hauptteil des Werkes. In den zahlreichen Bildern, die sich aus jener Zeit erhielten, zeigt sich das gemeinsame Streben, den Menschen in seiner Eigenart und namentlich in seinem Verhältnis zum dargestellten Vorgang scharf zu erfassen. Noch stehen auf den beliebten Darstellungen der Kreuzigung Maria und die Apostel in gleichem Abstand, jeder für sich, ohne Beziehung zum Ganzen; aber schon wurde die Einzelgestalt nicht nur in ruhiger Gegenständlichkeit, sondern als teilnehmend am Schmerze aufgefaßt. Nur mühsam kam man zum Entschluß, die Feierlichkeit der Haltung zu Gunsten der Beseelung aufzugeben. Wer diese Bilder malte, ist nicht sicher. Noch in der dem Stefan Lochner (aus Meersburg bei Kostnitz, seit 1442 in Köln nachweisbar, † 1451) zugeschriebenen Kreuzigung (im Germanischen Museum zu Nürnberg) kann man höchstens an der mit verschränkten Händen, aber in ruhiger Ergebenheit dastehenden Jungfrau anmerken, daß sie Zeuge des Todesleidens des Herrn ist: Die anderen Heiligen wirken durch ihre Schönheit, durch die Pracht ihrer Kleidung, durch den Schwung ihrer übermäßig geschmeidigen Körper. Der gemusterte Goldgrund lehrt, daß sie nicht in dieser Welt stehen.

2420. Stefan Lochner.

Alle diese Bilder sind noch durchaus gotisch empfunden: Die Gestalten meist überschlank, himmlischer Minne, knochenlos, namentlich weich in den Händen; der Ausdruck milde, lieblich, frauenhaft bis zum Weibischen; die Farbe leuchtend, wie den Glasmalereien nachgebildet, gehoben durch den Goldton. So die kleinen Brustbilder der Madonna mit dem Kinde, die in gezierter Handstellung eine Blume hält (Erzbischöfliches Museum zu Köln, Germanisches Museum in Nürnberg). Das Kind spielt, die Jungfrau ist wie träumend, von mädchenhaft anmutigen, aber leeren Zügen. Daneben auf den Flügeln zwei heilige Frauen von gleichem stillen, in sich versunkenen Ausdruck, gleicher Entäußerung des Körperlichen. Ähnlich das Bild der heiligen Veronika mit dem Schweißtuch (München, Pinakothek). Die Leidenschaften fliehen diese Kunst; sie schwebt in Seligkeiten, in den Wonnen geistiger Kindheit. Jenes Minnen um den Gottessohn, spricht aus den Bildern; jener letzte Nachklang der alten ritterlichen Hingabe an die Schwachen, die in der oft ins Kindische überschlagenden Weichseligkeit Heinrich Susos sich äußert; Christus ist der Geminnte, die Jungfrau die himmlische Braut; die Heiligen stehen ganz hingegeben dem Genuß der im minniglichen Leiden ausgegossenen göttlichen Liebe und staunen, daß der zarte Herr immer neue grundlose Minnezeichen erweisen könne: Ein goldenes Zeitalter zartester Sündenfreiheit, doch nicht ein solches frischer Kraftentfaltung und unverwüstlicher Gesundheit; sondern eines, in dem man von den bösen Dingen der Welt nichts weiß, oder doch nichts zu wissen vorgiebt. Diese Jungfrauen sind wieder nicht naiv: Sie sind gewaltsam zurückgeschraubt in die Einfachheit; abermals Zeugen der die Welt packenden nervenschwachen Sehnsucht nach innerer und äußerer Ruhe.

2421. Himmlische Minne.

Diese Kunst hat denn auch immer nur auf Nervenmüde, Abgespannte gewirkt. Das Zeitalter der Romantik glaubte höchste Einfalt in ihr zu erblicken und freute sich in ihr der Flucht aus der Überreizung der Zeit in den Frieden; die romantisch erregte Kirchlichkeit unserer Zeit fand in ihr den wahren Ausdruck der Frömmigkeit: Sie erkannte nicht, daß der Geist der Kirche gerade des 15. Jahrhunderts aus ihr spricht, jener des spielenden, schon geziert gewordenen Versenkens in weltentfremdete Gedanken; ein Geklingel von lieblichen Formen, wie die gleichzeitige Dichtung mit Worten klingelte; jene Weltflucht aus dem Reich des Handelns in das des Spielens mit leidendem, anbetendem Gefühl; aus dem Reich der Mannheit in jenes der Empfindungsseligkeiten.

Die Jungfrau im Blumenhaage ist ein beliebter Vorwurf, namentlich für kleine Tafelbilder, die zum Hausgebrauch bestimmt waren. Denn wie in den Büchern macht sich nun auch in den Tafeln eine Kunst geltend, die sich an den wohlhabenden Mann, an dessen Frömmigkeit und Schaulust, nicht nur an die Kirche wendet. Auf blumiger Au sitzt die kronentragende Jungfrau, umgeben von musizierenden Engeln. Ihr Kind spielt mit einem Apfel, sie lächelt leise, sie ist voll seliger Wonne. Hinter ihr spannte sich der gemusterte Vorhang. Aber Engel haben ihn fortgezogen, so daß ein Rosenspalier enthüllt ward; darüber Gott Vater mit der Taube. Ähnliches in allerlei Wandlungen bis tief ins 15. Jahrhundert hinein.

2422. Dombild zu Köln.

So auch auf Stefan Lochners großem Dombilde zu Köln. Der Hintergrund für die Mittelbild und Flügel umfassende Darstellung der Anbetung durch die Könige ist noch der Goldbelag. Nur die Jungfrau sitzt vor einem Teppich. Zwei Könige knieen ihr zur Seite: Es sind echteste niederländische Grabfiguren, in Farbe übersetzt; ja, es scheinen sogar Bildnisse verstorbener guter Fürsten benützt zu sein (Kaiser Sigismund und König Eduard III. von England?). Hinter diesen festliches Gepränge. Auch die Heiligen St. Gereon und St. Ursula sind vornehme Leute in der Kleidung der Zeit; das Ganze in sicherer Gegenständlichkeit, voll Streben nach Schönheit, in dieser Richtung den Niederländern ebenso überlegen als hinsichtlich des tieferen Erfassens des Menschentums ihnen nachstehend.

2423. Konrad von Soest.

Kirchlich strenger noch erscheinen die Bilder der westfälischen Malerei, wo Meister Konrad von Soest (etwa 1400—1425) eine ansehnliche Schule um sich sammelte, die sich in einer Anzahl von tüchtigen Altarwerken äußern: Noch sind die Dargestellten überschlank, schmalbrüstig, schwächlich an den Gliedern, ist das Zierat in Gold und hellen Farben aufdringlich, die innere Belebung selten über eine sanfte Lieblichkeit und, als Gegenstück, über eine derbe Häßlichkeit hinausgeführt. So in den Altären zu Warendorf und Freckenhorst. Wie es scheint, griff diese Schule, der Hansa folgend, auch in die Ferne: In Danzig (Marienkirche), Lübeck (Jakobikirche), Doberan finden sich dem westfälischen Stil verwandte Arbeiten.

Vergl. I. S. 501, N. 1641.

2424. Arnold von Würzburg.

Nicht minder bildete Franken einen Ausgangspunkt: Preist doch Egon von Bamberg in seiner Minneburg mit rühmenden Worten den Meister Arnold den Maler von Würzburg, freilich ohne daß wir von ihm mehr wissen, als daß er malen und schnitzen konnte, was da schwimmt und fliegt, nach Hans Rosenblüts, des Meistersängers, Bericht. In Nürnberg setzte die Malerei etwa mit dem 15. Jahrhundert ein und schuf nach Überwindung der Prager Einflüsse unter dem Eindruck der wachsenden Bedeutung der Stadt tüchtig vorwärts, selbst inmitten der hussitischen Wirren, die gerade die feste Bürgerstadt zum Zufluchtsort Vieler machten. Tiefer Ernst, ein sinniges Versenken, ein Rückwärtsschauen der Augen ins Innere, Würde und Ruhe sind die hervorragenden Eigenschaften des ersten Bildes, mit dem die Malerei hier hervortritt, dem Imhoffschen Altar zu St. Lorenz in Nürnberg (um 1420): In der Mitte krönt Christus die neben ihm auf einer Bank sitzende Jungfrau, zur Seite Heilige und Stifter. Ähnlich der Altar der Dominikanerkirche (jetzt Berliner Museum, vor 1419): noch streng gesonderte Heilige unter einer Architektur; ferner die bewegte, in Gruppen scharf gesonderte Kreuzigung des Bamberger Altars (von 1429) im Nationalmuseum zu München. Diese und andere Bilder zeigen eine selbständige Vertiefung in das Menschentum. Die Glieder werden kraftvoller, die Falten besser verstanden, die Beziehungen der einzelnen Gestalten zu einander nehmen an Lebhaftigkeit zu; die statuarische Haltung wird Schritt für Schritt überwunden; die Malerei zeigt sich auf gleichem Wege hinsichtlich der Befreiung von gotischer Übertreibung, wie die Bildnerei.

2425. Nürnberg.

Man hat die genannten Nürnberger Bilder und ihnen verwandte in den dortigen Kirchen und Sammlungen einem Meister Berthold zugewiesen und den Tucherschen Altar

(um 1430) in der Frauenkirche zu Nürnberg, der noch auf stark gemustertem Goldgrund ernste, feierliche, aber mit kühnem Griff in die Natur erfaßte Gestalten aufrichtet, dem D. Pfennig, dessen Name auf einem Kreuzigungsbild von 1449 (Gemäldegalerie Wien) genannt ist; dort fügte er, wie seiner Zeit Jan van Eyck, der Inschrift die Worte „als ich chun" bei (So gut ich kann). Er war jedenfalls ein für seine Zeit höchst beachtenswerter Künstler, dessen Bedeutung vielleicht dereinst noch stärker hervortreten wird.

2426. Die Bildweberei.

Eine gesonderte Rolle spielt die Kunst der Weber; und zwar sind diese es, die auf ihren großen Bildteppichen vielfach auch weltlichen Zwecken dienende malerische Entwürfe wiedergeben. Die Weberei ist eine schwierige, zeitraubende Kunst. Ihre Erzeugnisse sind nie das Werk eines wahrhaft künstlerisch Erregten, sondern immer Nachbildungen des ursprünglichen Entwurfes; bieten nur mittelbare Erkenntnis des Beabsichtigten. Die Ausdrucksmittel sind beschränkt durch die Schwierigkeit der Überwindung des spröden Stoffes. Und doch scheint noch während des 15. Jahrhunderts die Weberei als die Trägerin der eigentlichen Großkunst: Atrecht blieb der Mittelpunkt dieser Kunstart. Aber wenn wir gleich eine Reihe von Künstlernamen aus dieser Stadt besitzen, so fehlt doch fast überall der Nachweis über bestimmte vom Einzelnen geschaffene Werke. Nur in einem Fall, an den 2—2,8 cm hohen, zusammen 22 m langen Teppichen der Kathedrale zu Doornijk, wissen wir, daß sie Pierre Fere 1402 vollendete. Sie stellen das Leben der heiligen Piat und des heiligen Eleutherius in stark gehäuften, perspektivisch nicht eben glücklichen Gruppen dar. Wenn auf der in einer Kirche stattfindenden Taufe der Heiden einfach nur der untere Teil der Umfassungsmauern bei starker Aufsicht wiedergegeben, Wölbung und Dach einfach fortgelassen sind, so erläutert dies die zeichnerische Unbeholfenheit des entwerfenden Künstlers.

Vergl. S. 20, N. 2314.

2427. Weltliche Stoffe.

Bot hier die Legende dem Künstler den Stoff, so wissen wir doch aus alten Verzeichnissen, daß die burgundischen Fürsten Darstellungen von Schlachten, Vorgänge aus dem Leben weltlicher Helden, ja solcher aus dem Altertum, sowie aus der alten Götterlehre in Weberei besaßen. Liebesscenen waren häufig, namentlich jene des Gambaut und der Macee wurde bis in die späteste Zeit vielfach gewoben. Erhalten haben sich die wahrscheinlich aus der Beute der Schweizer aus den Burgunderkriegen stammenden Teppiche in Bern, die zweifellos sich einst im Besitz Karls des Kühnen befanden: Sie schildern das Leben Cäsars: Cäsar, begleitet von einem mächtig vordrängenden Heer, überschreitet den Rubikon: Er trägt den Reichsadler auf dem modischen Wams, ein kostbar gerüstetes Pferd, seine Helden sind Ritter: Es zeigt sich frisches Erfassen der Geschichte, nicht mit der Absicht, alt, sondern lebendig zu erscheinen. Eine Reihe ähnlicher Teppiche erhielten sich (in Nanzig, Haroue, Issoire und an anderen Orten), an denen mit steigendem Geschick Kriegs- und Lagervorgänge, Pferde in starker Verkürzung und heftiger Bewegung, dichtes und doch nicht unklares Menschengewühl in Kampf und Fest dargestellt werden. Oft kann man eine über die Leistungen der religiösen Malerei hinausgehende Beweglichkeit des Entwurfes beobachten. Unverkennbar haben die ersten Maler der Zeit sich an der Herstellung der zahlreichen Vorlagen für die Weber beteiligt.

2428. Bildweberei in Frankreich und Italien.

Das Herstellungsgebiet blieb beschränkt. Außer den Niederlanden erscheinen zwar einzelne französische und burgundische Städte der Nachbarschaft, Lyon, Perpignan, Troyes werden genannt: Aubusson und Felletin, später berühmte Weberstädte des mittleren Frankreichs, treten noch nicht in ernsthaften Wettbewerb. In Italien herrschen die Niederländer als Bildwirker vor: Johann von Brügge und Valentin von Atrecht gründeten 1421 in Venedig eine Werkstätte; in Ferrara (seit 1436), Siena (1438), Mailand (seit 1463) sind es Flandern und Burgunder; nur in Rom tritt um 1450 ein Pariser Meister auf. Selbst in Pest erscheint 1433 ein Meister aus Atrecht, Clays Davion.

Es kann daher nicht überraschen, daß ebenso deutsche wie französische Inschriften auf den Teppichen zu lesen sind. Im allgemeinen erscheinen die Deutschen in zeichnerischer Beziehung minder entwickelt, minder bildmäßig. Das Flächenornament bildet an ihnen eine größere Rolle. Es scheinen die Höfe der Mittelstaaten und des Westens neben den Kirchen (Kathedrale zu Angers, Klosterkirche La Chaise Dieu, Kathedrale zu Reims, zu Le Mans, Soissons, um 1460?, Beauvais, um 1450) die fleißigsten Besteller gewesen zu sein, und an jenen Höfen überwog ja allgemein das Französische. Aber der Niedergang des burgundischen Reiches, der Tod Karl des Kühnen, die Eroberung von Atrecht durch Ludwig XI. von Frankreich (1477) zerstörte das großartige Gewerbe. Die Weber von Atrecht mußten ihre Anhänglichkeit an das burgundische Reich mit der Vertreibung aus ihren Werkstätten bezahlen.

2429. Holzschnitt. Vergl. I, S. 237, N. 746; I, S. 245, N. 771.

Eine andere, in die Tiefen des Volkes greifende Kunst trat zur rechten Zeit auf den Schauplatz; und zwar ihrerseits von den Niederlanden aus vorzugsweise die deutschen Lande befruchtend: Die der Vervielfältigung der Zeichnung durch den Druck, der Massenerzeugung von Kunstblättern für die Menge: Der Holzschnitt und der Kupferstich.

Der älteste datierte Holzschnitt stammt von 1423: ein heiliger Christophorus (aus Kloster Buxheim bei Ingolstadt) in eckiger Zeichnung, ohne Schattenschraffierung, aber ausdrucksvoll in der Behandlung der Gestalt wie des ganzen Vorganges, der Durchschreitung des Flusses. Es ist sicher nicht der erste gewesen, sondern findet seine Vorgänger bis ins 12. Jahrhundert zurück in den Modeldrucken auf Stoff, durch die man diese musterte oder sie mit einem Vordruck für Stickerei versah. Die Technik stammt aus Süditalien und darüber hinaus aus dem Orient. Die That des 15. Jahrhunderts war es, diese Druckweise dem religiösen Bedürfnis des Volkes zu Diensten zu stellen, massenhaft Andachtsblätter zu schaffen, die die Kunst ins Haus auch des Armen trugen. Und wie man sich daran machte, ganze Bücher (Blockbücher) zusammenzustellen, deren einzelne Seite in Bild und Schrift mit einer Platte gedruckt wurde, war es zuerst der Gedanke der Volksbelehrung, der dem Drucker geistig die Hand führte. So entstand die Biblia pauperum, die Armenbibel, in der die Heilswahrheiten durch erzählende Darstellung dem Volk in zahlreichen Blättern vorgeführt wurden. Die Ars moriendi (die Kunst zu sterben), das Speculum humanae salvationis (der Heilspiegel) und ähnliche erbaulich belehrende Bücher sind es, die zuerst die Holzschneider beschäftigen.

2430. Kupferstich.

Ein lebhafterer Betrieb im Handel mit solchen Kunstwerken scheint sich erst entwickelt zu haben, seit der Kupferstich als Wettbewerber auf dem Markte erschien. Seine ältesten Erzeugnisse beschäftigen sich wieder mit der biblischen Geschichte und jener der hervorragendsten Heiligen. So wird Christi Leiden in einer Folge von 6 Blatt dargestellt, deren eines die älteste Jahreszahl, 1446, trägt. Es sind die Werke eines wenig begabten, aber nach starkem Ausdruck ringenden Künstlers. Ähnlich jener Meister der Berliner Passion (vor 1482), der bei größerem Können einen entwickelten Sinn für die Kunst des Erzählens hat: Wie der Kriegsknecht den verbogenen Nagel gerade hämmert, wie der andere am Kreuz die Nagelstellen vorbohrt, wie in einer Darstellung der heiligen Veronika die Architektur wiedergegeben ist — das alles beweist, daß er im Geist die Vorgänge sich lebendig zu machen verstand. Im Ausdruck unentschiedener, aber auch schönheitlicher und eintöniger, bleibt er doch noch in der Herstellungsart befangener. Vergißt er doch in der Regel im Gegenbilde zu zeichnen, so daß auf dem Abdrucke die Linke zu arbeiten scheint, Petrus das Schwert an der Rechten trägt.

Wichtiger noch ist der Meister E. S., so genannt nach dem auf seinen zahlreichen Arbeiten — man zählt deren 400 — angebrachten Zeichen. Er dürfte aus der Gegend von Freiburg i. Br. stammen und um 1467 gestorben sein. Er verließ bereits die heilige Geschichte, obgleich er auch zu dieser manches Blatt lieferte: So die berühmte heilige Jungfrau vom Kloster Einsiedeln in der Schweiz, drei Blätter, darunter bereits ein über die übliche

kleine Blattgröße hinausgehendes: unverkennbar Erinnerungszeichen an die Wallfahrt nach dem berühmten Gottesbilde.

2431. Spielkarten.

Aber es treten neben diesen für das kirchliche Bedürfnis bestimmten Blättern auch solche sehr weltlicher Art auf. Vor allem eine ansehnliche Zahl von Spielkarten. Wieder ist es eine orientalische Erfindung, der sich die neue Kunst zunächst dienstbar macht. Bei der geringen Bedeutung der Karten an sich und ihrer teilweise hervorragend schönen Ausführung möchte man fast glauben, daß mit ihnen gemeinsam der Kupferstich eingeführt sei, daß das Stechen solcher Karten den Anfang der ganzen Kunst gebildet habe. Es finden sich auf den Karten Darstellungen von Tieren, auch fremdländischen, wie Papageien, Löwen, die sehr erheblich an Naturbeobachtung über das hinausgehen, was sonst in der Tierdarstellung selbst von Meistern ersten Ranges geleistet wurde; es kommen verwandte Formen bei kleinen Abweichungen in den Stichen so oft vor, daß man ein Nachbilden der Meister unter sich nachweisen, wohl aber auch an ein solches gemeinsamer fremder Vorbilder glauben kann.

Vergl. S. 52, N. 2398.

2432. Liebesgärten.

Auch die Freuden der Welt fanden im Holzschnitt und Kupferstich ihren Ausdruck. Die Stecher begannen für den Jahrmarkt zu arbeiten und der Kauflust zu bieten, was sie forderte; und trat somit aus dem Kreis des Kirchlichen ganz hinaus. Die bevorzugte Form war der „Liebesgarten", in dem wohl manchmal die Heilige Jungfrau als Mittelpunkt erscheint, also eine höhere Liebesgemeinschaft dargestellt ist; aber auch auf anderen Blättern die Weltlust bis zur Zote behandelt wird. Die Mischung zwischen einer der Körperlichkeit sich entringenden überschwenglichen Seelenminne mit einer schlecht verdeckten oder absichtlich aufgedeckten Sinnlichkeit ist ja für den Seelenkundigen naheliegend. Sie deutet aber auch hier wieder auf ein nervöses, niedergehendes Zeitalter: Die Zote ist nicht derb und gesund, die Liebesgarten sind nicht Darstellungen des Lebens. Sie sind Schilderungen einer vergangenen, nur noch in der Dichtung überlieferten ritterlichen Herrlichkeit; die Zote schleicht in sie ein wie die Verhöhnung alter Lebensformen: Man malt als Gegenbild die Bauern in ihrer Roheit mit gleich überlegener Miene. Nicht weil eine starke, menschlich große Sinnlichkeit herrschte, sondern weil man sich lüstern an der Sünde freute, wie man nach überseelischen Seligkeiten lüsterte.

Aber die Kunst fand durch Holzschnitt und Kupferstich eine neue Aufgabe, indem sie für sich werbend unter die Menge trat; sie bekam ein verändertes Ziel, seit sie sich von der Verpflichtung loslöste, all ihr Schaffen in Verbindung mit der Kirche zu bringen. Es liegt im Wesen solcher Neuerungen, daß sie sich im Tone vergreifen, über das Erlaubte keck sich hinwegsetzen: Auch hier schwankt die Kunst zwischen einer oft überfeinerten religiösen Anschauung und einer weltlichen Sinnlichkeit dem letzten Ziele zu, der Erfassung der Natur in ihrer Vielgestaltigkeit durch tief eindringendes Verständnis ihrer Form.

2433. Kölner Malerschule.

Holzschnitt und Kupferstich sind überall Boten des immer in neuer Form hervortretenden Wirklichkeitssinnes. Bald meldete sich dieser unter niederländischer Führung auch in der Kölner Kirchenmalerei. Schon in dem großen Altarbilde Das jüngste Gericht (jetzt im Städtischen Museum zu Köln) tritt er in wilder Thatkraft auf: Die Teufel in einer jene von Pisa weit überbietenden Scheußlichkeit: Ein wahres Martern der Einbildungskraft, das Ungeheuerliche zu erzeugen. Die zum Gericht sich Drängenden in heulender, schlotternder Angst; die Verworfenen, an deren Spitze der Papst, in jammervoller Verzweiflung. Dagegen links eine gotische Architektur, St. Peter als gutmütiger Wächter und ihm zustrebend die Schar der Seligen, von Engeln freudig begrüßt. Christus über der Mitte auf Regenbogen thronend, in großartiger Bewegung, seinem Ausdruck nach niederländisch, mit dem eigentümlichen, auf der Oberlippe spärlichen Bart, den groß geöffneten Augen. Neben ihm knieend Maria und Johannes: Also auch hier die Malerei eines Programmes, einer Weltanschauung, durch die die zurückgedämmte eigene Beobachtung nur in einzelnen Stücken hervorbricht.

Die vergleichende Kunstwissenschaft hat das Zusammenwirken einer Reihe von Meistern festgestellt und die vorhandenen zahlreichen Bildwerke Kölner Schule unter diesen zu verteilen sich bestrebt. Da ist ein Meister, der zwischen Rogier van der Weyden und Stefan Lochner vermittelnd um 1460 in einer Reihe von Bildern die Wunder des heiligen Georg und Hippolyt darstellt (Städtisches Museum zu Köln). Schon ist die Landschaft sorgfältig behandelt, das reichlich verwendete Blattgold für den Heiligenschein, den Schmuck und dergleichen aufgespart. Höher steht das Hauptwerk des sogenannten Meisters der Verherrlichung der Maria (etwa 1450—1465, Städtisches Museum zu Köln), ein Bild von noch wenig geschicktem, fleckenartig die Figuren zusammenhaltendem Aufbau auf Goldgrund, doch mit einem Fernblick in eine sicher behandelte Landschaft, so daß das Gold lediglich den Himmel darstellt. Viel Übersinnliches im Bilde stört den Maler, seine auf treue Darstellung des Menschen gerichtete, aber auch gelegentlich einfach Gestalten des Rogier nachahmende Kunst frei zu entfalten.

2434. Hugo van der Goes.

Über Jans und Rogiers Mitstreitenden, Hugo van der Goes (1465 zuerst genannt, † 1482 im Augustinerkloster Roodendale bei Brüssel), haben sich einige Nachrichten erhalten, die die Stimmung jener Maler beleuchtet: Unglücklich in leidenschaftlicher Liebe ging er ins Kloster, anscheinend mit etwa 40 Jahren, schon als berühmter Künstler, dessen Gesellschaft die Großen der Welt suchten. Er wird als Trinker geschildert, den plötzlich Verzweiflung an seinem Seelenheil packte und der in geistiger Umnachtung den Selbstmord versuchte. Das Kloster hatte ihm nicht den Frieden gegeben, nach dem er rang. Erst im Tode fand er ihn. Der Geschäftsführer der Medici in Brügge, Portinari, gab bald nach 1467 dem jungen Maler den Auftrag für ein Bild: Es sollte in eine Krankenhauskapelle, jene von Sta. Maria nuova in Florenz kommen und steht noch heute dort. Christi Geburt: Das Kind in vollendeter Hilflosigkeit auf dem Steinboden liegend, aber alles Licht im Bilde ausstrahlend; die Mutter ganz versunken in das Wunder, mit einem Zug von Überfeinerung in der Absicht, sie weltvergessend erscheinen zu lassen, fast zu sehr dem Denken entfremdet und dem Empfinden zugänglich; die Hirten schlecht rasiert, aber voller Freude über das frohe Ereignis, mit schwielen Händen, breiten erstaunt geöffneten Mäulern, ganz Erregung, ganz hilfsbereiter Liebe; die Engel etwas übergeistigt, wie alle ihre Vorbilder seit Slüter, der schwächste Teil der niederländischen Kunst, so sehr sie das Überbieten der Wahrheit, das Übersinnliche erstrebt hatte. Auf den Seitenflügeln der Stifter mit Frau und Kindern, von Heiligen eingeführt: Vornehme Leute, die sich aber um den Vorgang wenig zu kümmern scheinen, ebenso wie die Heiligen, von denen Joseph fast als ein zweiter Stifter erscheint. Sie alle sind Bildnisse keineswegs ausgesucht schöner Modelle, sondern wackerer Männer und Frauen aus Brüssel und Brügge, die in ihrer Art zu erfassen, wahrheitlich wiederzugeben, den Maler reizte: Ein paar Merkzeichen in den Händen sind alles, was diese rein malerisch erfaßten Menschen als Heilige passieren läßt. Nicht der himmlische Hofstaat beschäftigte den religiösen Sinn des Malers: Das Kind ist ihm Herr, der Leidende, Hilflose; Mittelpunkt sind die armen Hirten; die eigentlich das Welträtsel Begreifenden. Was Wunders, daß die Jungfrau den Weisen lauscht, die ihr erklingen, die über alle Sinne sind; daß sie nicht zweifelt, sondern sicher ist, ihr Kind sei ihr Gott. Sie kann mit ihm umgehen, wie sie will und er wandelt mit ihr als ihr Kind; und doch rastet ihr Herz nicht in Genügen auf ihm, sondern geht auf und über in den göttlichen Abgrund, in dem allein ihre Ruhe, ihr Erbe, ihre Rast und ihre Wohnstätte ist (Tauler).

2435. Dierik Bouts.

Aber die Spannung der Geister hielt nicht dauernd an. Der Kampf der großen Führer galt den Lauen, den in der Weltlichkeit der Zeit Hinlebenden. Eine starke Festlust, eine große Freude am Prunk, ein entschiedenes Schaubedürfnis erfüllte die reichen Städte und leitete die Handlungen der Fürsten. Selbst die kirchlichen Vorgänge werden mehr und

mehr zu Darstellungen festlichen Gepränges; die Künstler vertiefen sich mit Kennerblick in die Schönheiten der Gewebe und Goldschmiedereien, der fremden Rüstungen und des kostbaren Pelzwerkes. In diesem Sinn schafft namentlich Dierik Bouts aus Haarlem, der 1448 Stadtmaler in Löwen wurde und 1475 starb. Er läßt die Farbe etwas zu stark funkeln, freut sich ihrer leuchtenden Pracht; er verzichtet auf den sicheren Stand der Figuren, wie er sich bei älteren Meistern findet, zu Gunsten einer überzierlichen Schwachbeinigkeit; er ist nicht ganz frei von Gefallsucht, indem er den Bürgern von Löwen die heiligen Geschichten meist in der Nähe ihrer Stadt und seiner stattlichen neuen Peterskirche (1425 gegründet) abspielen läßt; er freut sich der Einzelheiten, vergißt dabei aber auch nicht die Kunst, die Gestalten freier über die Malfläche zu verteilen und sie in einen tiefen Raum zu stellen, Hügel hintereinander zu verschieben, den Luftton der Ferne zu ergründen. Seine Gestalten sind aber leidenschaftslos, ernst, ja oft von starrer, meist sanft wirkender Traurigkeit; das Auge bleibt auf seinen Bildern leicht an den Nebendingen haften, die er nicht mehr überwindet wie Slüter und Jan van Eyck, sondern die ihn zu überwältigen drohen.

2436. Joost van der Beecke.

Ähnlich wie hier ein Holländer in Brabant, wirkte ein zweiter in Köln. Denn wenn es gleich nicht feststeht, ob der sog. Meister des Marienlebens (etwa 1455—1480) eine Person mit dem Amsterdamer Maler Joost van der Beecke aus Kleve sei, so hat doch dessen Zugehörigkeit zur niederländischen Schule viel Wahrscheinliches für sich. Er knüpft an Rogier van der Weyden an und scheut sich nicht, aus dessen Bildern Gestalten in sein Eigenes einfach herüberzunehmen; aber er ist kein Nachahmer, kein unmittelbarer Schüler. Bietet er auch gegen jene keinen Fortschritt, so entwickelt er sich doch selbständig. Vor allem fehlt ihm die Kraft: Er sucht schmerzlich zu ergreifen, er stellt vielfach den Ausdruck des Leidens über jenen der Schönheit: Es wird dem Gesichte des Gekreuzigten nicht die Verzerrung der kraftlos gewordenen Mundwinkel, dem Auge nicht das kalte Blau des Brechens, dem Körper nicht der aus den Wunden vorschießende Blutstrom erspart. Aber niemals packt die Gestalten eine ins Innerste erschütternde Leidenschaft; selten vergessen sie, dem Beschauer einen angenehmen Anblick zu bieten. Die Jungfrau ergreift nicht Verzweiflung, jene gewaltige stürmische Herzensqual, wie bei Rogier: Ein schmerzliches Mitleid, eine sanfte Traurigkeit, ein sinniges Denken liegt in den Köpfen. Oft ist das Bild nicht nach alter Weise gefüllt mit Gestalten, viel weniger regelrecht aufgebaut: Es ist dem Meister ein Sinn für das Zufällige geweckt, der ihn die Landschaft weiter bilden lehrt. Die Wellenlinien des Hügellandes, die in die Tiefe führenden Schlängelwege und stille Bäche sind seine Freude, während die Berge noch wenig gelingen wollen. Eine starke Weltlust regt sich selbst in den Werken, in denen die heiligsten Figuren zwar noch einzeln in herkömmlicher Tracht, aber womöglich in neuer prunkvoller Kleidung geschildert sind: Die heilige Magdalena kniet in solcher, ruhig betend am Kreuz, Joseph von Arimathia und Nikodemus tragen auf einem anderen Bild den vom Kreuz Genommenen: Zwei vornehme Kölner in kostbaren Hauspelzen. Ebenso auf der sog. Lyversberger Passion, deren Meister stärkere Gegenwirkungen liebte, namentlich mit Absicht das Häßliche suchte, um tiefer in die Seelen zu greifen. Die acht Bilder, die dem Kölner Kartäuserkloster entstammen, haben trotzdem etwas Holländisch-Behäbiges, etwas Unbelebtes; die Figuren stehen zum Teil noch Modell, blicken den Beschauer an; haben oft keinen tieferen Anteil am geschilderten Vorgange.

6) Lorenzo de' Medici und Savonarola.

2437. Lorenzo de' Medici.

Die vielgepriesene Zeit des Lorenzo de' Medici (1469—1492) brach an. Als er die Erbschaft des Cosimo und seines Vaters antrat, war das Geschäft auf seiner Höhe, als er starb, stand der Zusammenbruch vor der Thüre. Ihn zwang die Sachlage, weniger Kauf-

herr zu sein und mehr Staatsmann zu werden. Das Bankhaus litt unter der fürstlichen Stellung seines Besitzers; die Vermischung von Handelsvorteil und Staatsvorteil war weder dem Bankhause noch dem Staate zum Segen gewesen. Im Auslande hatten die Augsburger und Nürnberger Häuser, der in Antwerpen sich festsetzende Welthandel Florenz überflügelt; in der Arnostadt selbst waren die Geldgeschäfte in die Hände der Juden übergegangen. Man rechnete ihren an der Florentiner Bürgerschaft gewonnenen Verdienst, nachdem sie etwa vor 60 Jahren in der Stadt zugelassen worden waren, bei ihrer Ausweisung, 1495, auf 50 Millionen Gulden (etwa 3 Milliarden heutigen Geldwertes). In der Auswucherung des Staates hatten sie die Medici zu übertreffen verstanden, deren Bankstelle in Brügge zusammenbrach; deren Haus nur gestützt wurde durch gewaltsame Staatsbeschlüsse und die Verwendung öffentlicher Gelder zum Schutze des den ganzen Handel umfassenden Geschäftskredites des Welthauses. Es war den Nachfolgern des Lorenzo nur zweierlei möglich: Aufgabe der Stellung eines nur im Stillen herrschenden Parteihauptes zu Gunsten der neu zu belebenden Handelsunternehmungen; oder Aufgabe des Bankgeschäftes in der Absicht, das Fürstentum festzuhalten. Die Söhne Lorenzos hatten zu tief aus dem Becher der Macht getrunken, um nicht das Letztere zu wählen, den Schein der Bescheidenheit fortzuwerfen, um als Herren im Sinn der ihnen schon längst verwandten und verschwägerten übrigen Geschlechter zu erscheinen. Die Gewalt der Waffen, die zunächst sich gegen sie entschied, brachte sie endlich auf den Thron eines Herzogs von Florenz, eines Großherzogs von Toskana.

Lorenzo stand noch unter dem Einfluß des Vorbildes seines Großvaters. Mit größter Geflissenheit zeigte er der Welt, daß er sich als schlichter Bürger fühle; selbst nach dem Staatsstreich von 1478, in dem er sich die Selbstherrschaft sicherstellte, vermied er für sich den Titel des Herrschers; legte er die Gewalt nicht sich bei, sondern einem Rat; diesen freilich gestaltete er so, daß das Eindringen Unbequemer nicht möglich war.

2438. Savonarola.

Die innere Verlogenheit des ganzen öffentlichen Daseins war denn auch allen Selbständigen und Uneigennützigen ein Dorn im Auge. An der Spitze dem Savonarola, dem großen Verfechter des Gedankens, daß die Schäden der Zeit vor allem durch Sittlichkeit zu heben seien. Scheu ging er dem heimlich Gewaltigen aus dem Wege, scheu entzog er sich dessen Bemühungen, ihn durch Huld ebenso zu knechten als den ganzen Staat. Er ließ sich nicht, seiner eigenen Rede nach, durch den vorgeworfenen Knochen besänftigen, sondern bellte und biß trotz dessen, wenn der Dieb dem zu bewachenden Haus sich nahte. Es ist ein merkwürdiger Anblick, wie bis in den Tod hinein Lorenzo darunter litt, daß es im Dominikanerkloster einen Mönch gab, den sein Geld nicht ihm unterthan zu machen vermochte; der erkannte, wie am Markte des öffentlichen Lebens die schamlosen Finanzkünste der herrschenden Gesellschaft, die Hast im Verdienst und im Verthun, die zur Raserei gewordene Spielsucht und die prunkende Üppigkeit, die Gleichgültigkeit gegen die Kirche und der Verfall des Familienlebens nagten; der es wagte, dies öffentlich auszusprechen und die selbst sauber dahinlebenden Größten als die eigentlichen Förderer der Verschmutzung anzuklagen, in die Florenz zu versinken drohte.

2439. Lorenzo als Lebenskünstler.

Lorenzo war ein Dichter von feiner Empfindung und vollendeter Form. Aber er dichtet nicht die Welt, in der er lebte: Jugendliebe und Natursinn spiegeln sich in seinen Versen wieder, einfach, edel, glücklich erschaut und mit echter Freude an stillem Genuß. Er kleidet sie gern in antikes Gewand, gern in jenes der Landleute, der volkstümlich Derben; er geht den ernstesten Fragen nach mit einem Zug von Schwermut, mit stillem Grauen vor dem Ende. Mit dem Verstande neigte er der heidnischen Weltweisheit zu, im Herzen aber hing er an dem Christentum wie an einem lieben Klang aus der Kinderzeit, der in den Tagen frühen Siechtums in seiner Seele immer stärkeren Wiederhall fand. Es besteht ein Zwiespalt

in ihm zwischen Empfinden und Denken. Ihm und den Menschen um ihn, die sich so hoch erhaben fühlten durch ihre klassische Bildung, fehlte die Einfachheit der Denkart, die Sicherheit des Lebenszieles, die Übereinstimmung zwischen Religion und Philosophie. Sie schwankten, sie griffen herrisch in die stürmisch bewegte Zeit ein mit der Selbstsucht des leidenschaftlichen Spielers, sie scheuten vor keinem Schritt der Gewalt zurück; aber in der Brust wuchs mit dem Lärm des Tages die Sehnsucht nach der Stille, mit dem Zittern der überspannten Nerven der Wunsch nach Einfachheit, die Freude an dem Sinnigen, Kindlichen, Weltfremden; an dem bescheidenen Gut, das all ihre Macht ihnen nicht geben konnte. Das bot nun die alte Litteratur, das bot die Dichtung und Kunst. Um Plato oder Aristoteles zu streiten, Homer oder Ovid zu lesen, allgemein anerkannte Größen behaglich auf sich wirken zu lassen — das that diesen Überlasteten und Überhasteten wohler als der Kampf um religiöse und wirtschaftliche Fragen, die überall mitten in das öffentliche Leben hineingriffen. Man mußte, um gesellschaftlich es sich wohl sein zu lassen, ebenso die noch in der Pracht der Tafel und der Weiber schwelgenden Leute von sich fernhalten, wie jene, die im Staate, in der Kirche, am guten Ende der Dinge zweifelnd, bessernd den Kampf suchten. Einen Künstlerkreis, eine Gelehrtengemeinde, eine Dichterschar um sich sammeln, war Lorenzos Ziel: Leute, denen er viel leisten konnte, ohne sich und seine Stellung zum Staat zu schädigen; mit denen er ohne diplomatische Hintergedanken sprechen konnte über Dinge, die zwar nicht den Inhalt seines Lebens, aber den seiner Muße ausmachten: Und man war es damals in der Welt noch so wenig gewohnt, zu sehen, daß der Besteller vom Künstler mehr zu erlangen strebte als ein Werk; daß er den Menschen geistig sich zu eigen machen bemüht sei, wie dies Machiavelli von einem klugen, seinen Vorteil richtig verstehenden Fürsten forderte.

2440. Florentiner Gewerbe. 2441. Die Tischlerei.

Das Gewerbe blühte noch in Florenz. Keines mächtiger als jenes der Tischler. Im Mittelalter war Siena dessen bevorzugte Heimat gewesen, namentlich seit man von der Bemalung der Geräte mehr und mehr abkam und durch die verschiedenen Hölzer zu wirken begann. Die eingelegte Arbeit (Intarsia), wie sie vorher im Orient mit so außerordentlicher Meisterschaft betrieben worden war, die Verwendung von ausländischen Hölzern, Buchs, Nuß, Eben, Pappel, zu anfangs rein geometrischem, später auch figürlichem Schmuckwerk, wurde zu einem weit entwickelten Großgewerbe. Das Gestühl im Domchor zu Siena (1259, 1363 bis 1397 durch neues ersetzt) war noch gemalt; das zu Orvieto, von einem Sienesen, Pietro Minella (um 1430), zeigt schon reine Einlegearbeit. Florenz hatte 1478 nicht weniger als 84 Werkstätten, in denen solche auch vielfach für die Ausfuhr gefertigt wurde. Rasch gewannen die Tischler Bedeutung auch für die Baukunst. Sie vermochten deren Gedanken besser dem Bauherren klarzulegen als der in geometrischen Darstellungsformen noch unsichere Zeichner; das Wort modello wurde zum Ausdruck für den Bauentwurf überhaupt, sei er gezeichnet oder in Holz gebildet. Schon der Domkuppel zu Florenz warb das geschnitzte Modell Brunelleschis begeisterte Anhänger; noch erhielt sich jenes von S. Petronio in Bologna (1390) und andere mehr. Und ebenso liebten es die Tischler, in ihren Einlagen außer schönem Ornament bauliche Gedanken zum Ausdruck zu bringen, auch hier der Architektur sich zu nähern.

Vergl. I. S. 641, A. 2087.

Vergl. I. S. 622, A. 2014.

Lange noch wirkten in den Werkstätten am Arno alte Geschmacksrichtungen und alte Handfertigkeit nach. Das Stuhlwerk im Palast der Medici, jetzt Riccardi, das 1466 von Domenico da Gajuole und Francesco Monciatto vollendet ward, ist noch zu guten Teilen gotisch. Noch ist die im Norden wenig bekannte, wohl aber im Orient gepflegte Kunst der Einlage in Holz wie in Marmor auch in Florenz beliebt und zwar vielfach noch in Formen, die an das dort geübte Linienspiel mahnen.

2442. Zierformen.

Lange schwankt die Behandlung der Einzelheiten bei den Florentiner Handwerkern, den Holzschnitzern, Goldschmieden und Steinmetzen. Neben der vorwiegend architektonischen

Auffassung des Brunelleschi, der kühnen Selbständigkeit des Donatello, dem ausgesprochenen Naturalismus des Ghiberti dringen mehr und mehr die antiken Akanthus-Rankenwerke vor. Diese sind zwar keine Neuerung, denn das Mittelalter hat sie nie völlig vergessen, nur in seiner Weise derber, voller und krauser verwendet; nun werden sie aber als Arabesken zur herrschenden Schmuckform, wenigstens innerhalb des architektonischen Gerüstes, soweit nicht der Naturalismus sie verdrängt. Der Name (Rabeschi) deutet die Herkunft an. Man empfand den Zusammenhang mit dem Orient, wie denn manche Maler geradezu orientalische Mosaike als Vorbilder aufnahmen. Die orientalische Linienornamentik, die in den Intarsien bis ins 16. Jahrhundert hinein eine starke Rolle spielt, erscheint überall noch auf Geweben und im Schmuck; die an den mohammedanischen Höfen beliebte Form des Liniengerankes, das durch eingefügte Blätter belebt wird, gewinnt unter dem Namen der Mauresken (Moreschi) wachsenden Einfluß. Die an Thürpfosten, Friesen, Steinsärgen gefundenen antiken Vorbilder dürften spärlich gewesen sein und weniger die Anregung als die Bestätigung für den Anschluß an Orientalisches geboten haben. So ist denn auch nicht Florenz, sondern Venedig und Padua der Ausgangspunkt der eigentlichen Ornamentkunst der Renaissance.

2443. Bildhauer: Bernardo Rossellino.

Aus den Handwerkern heraus entwickelten sich die Künstler. Unter den großen Bildhauerarchitekten ist **Bernardo di Matteo Gambarelli**, genannt **Rossellino** (geb. zu Florenz 1409, † daselbst 1464), einer der bedeutendsten, der in seinem Grabmal des Lionardo Bruni († 1444) in Sta. Croce das Wandgrab in bezeichnender Weise fortbildete. Die architektonische Behandlung ist schon eine völlig altertümelnde; die korinthischen Pilaster, die Archivolte sind streng aufgerissen; die Ornamentik geht über die antiken Vorbilder nicht hinaus. Ein schlicht gezeichneter Steinsarg, über diesem die schöne liegende Statue; die bildnerischen Schmuckteile streng dem baulichen Gerippe in seinen vorwiegend geometrischen Linien eingeordnet. In Nachahmung dieses Werkes entstand jenes des Nachfolgers Brunis als Staatsschreiber von Florenz, ihm auch gegenüberstehend, des Marzuppini († 1455), von **Desiderio Ferro**, genannt **da Settignano** (geb. zu Settignano 1428, † 1464): es ist bezeichnend für den Weg der florentinischen Kunst und für den Schöpfer selbst. Im Aufbau nicht minder streng, doch von stärkerem Vorwiegen der im Maßstab größer gewählten Ausschmückung, strenger hinsichtlich der antikisierenden Behandlung der Akanthusranke, namentlich an dem schönen Steinsarge; freier in der Umrißlinie dieses selbst. Als drittes Grab reiht sich jenes des Kardinals Jakob von Portugal († 1459) in S. Miniato bei Florenz an, das **Antonio Rossellino** (geb. in Settignano 1427, † bald nach 1478) schuf, seines älteren Bruders Schüler. Die Bildnerei: Engelsgestalten in etwas schematischer Anordnung um das Madonnenmedaillon, das in allen drei Gräbern über der liegenden Bildsäule des wie schlafend dargestellten, in voller Kleiderpracht ruhenden Verstorbenen schwebt; die Schmuckformen streng im Rahmen der Baulinien gehalten, fast rein architektonisch und figürlich; ohne jenen kostbaren Pflanzenschmuck, der den Oberitalienern besonders zu eigen ist.

2444. Settignano.

2445. Antonio Rossellino.

Es ist somit der Ton für die dekorative Kunst im Marmorgebilde von Florenz angegeben. Zahlreiche Werke von höchster Verfeinerung des Geschmackes, bewundernswerter Liebe in der Einzeldurchbildung und namentlich in den nun überall das Baugerüste belebenden Kindergestalten von edelster Naturwahrheit füllen die Kirchen von Florenz: Der Wetteifer der Reichen und Vornehmen der Stadt, die Baulust der Behörden selbst, ebenso wie der kirchlichen Gemeinschaften ging auf die Herstellung gerade solcher Werke aus.

2446. Mino da Fiesole.

Mit den Aufträgen wuchs auch die Sicherheit der Durchbildung: Ein Künstler wie **Mino di Giovanni**, genannt **da Fiesole** (geb. zu Fiesole 1431, † 1484), glänzt namentlich durch die Leichtigkeit seines Schaffens, durch die unbedingte, selbst vor Flüchtigkeiten nicht zurückschreckende Fertigkeit in der Mache. In seinen Büsten oft von einer er-

staunlichen Wahrheit (so am Grabmal des Salutati, † 1466, im Dom zu Fiesole), in seinen Grabmälern ohne eigentliche Selbständigkeit, im Ornamentalen unsicherer, drängt er sich durch die Menge seiner Schöpfungen hervor.

2447. Die Sienesen.

Den Nachbarstädten in Toskanien fehlte es nicht an eigenen Werkstätten. Matteo Civitali (geb. 1435, † 1501) arbeitete in Lucca für seine Vaterstadt und die Umgebung, bis ihn 1491 (?) ein Ruf nach Genua führte; Antonio Federighi (seit 1444 als thätig nachweisbar, † 1490) setzte in Siena die Kunst des Quercia inmitten tüchtiger Kunstgenossen fort; Lorenzo Vecchietta (um 1412 geb., † um 1480) suchte die seelische Vertiefung zu erreichen, die dem großen Anreger des sienesischen Schaffens oft mangelt. Auch ihm folgen tüchtige Meister, die alte Rivalin von Florenz mit einer Fülle köstlicher Renaissancewerke zu zieren.

2448. Kunsttischlereien.

Wetteifernd mit den Marmorsteinmetzen setzen wieder die Tischler ein. An ihrer Spitze steht, mehr als Lehrer, wie der eigenen erhaltenen Werke willen Francesco Giovanni, genannt Francione; neben ihm seine zahlreichen Schüler: Unter diesen ragen namentlich die Brüder Majano hervor: Benedetto da Majano (geb. zu Majano 1442, † um 1497) und Giuliano da Majano (geb. zu Majano 1432, † zu Neapel 1490). Beide bildeten gemeinsam für den Florentiner Dom Vertäfelungen, für den Palazzo Vecchio Thüren von ausgezeichnetem Geschmack und vollendeter Beherrschung des Handwerks; schufen dann, zum Marmor übergehend, herrliche ornamentale Gebilde: So namentlich Benedetto an der Kanzel in Sta. Croce (um 1475) ein Stück vollendeter Kleinarchitektur, das sich auf das einheitlichste mit den namentlich in ihrer Reliefperspektive und der Kunst bildmäßiger Raumgestaltung bewundernswerten Flachbildern der Brüstungsfelder verbindet; in dem Empfangssaal des Palazzo vecchio eine reich figürlich geschmückte Thüre (1481 vollendet), in Sta. Maria Novella das prächtige Grab für Filippo Strozzi in schwarzem Marmor (1491 bis 1493). Das wunderbar durchgebildete Ciborium in S. Domenico zu Siena, das Grab des heiligen Bartolo in S. Agostino zu S. Gimignano u. a. m., an dem sich die feine Naturbeobachtung, die scharfumrissene Formgebung mit hoher bildnerischer Meisterschaft und dem sicheren Geschmack der Massenverteilung verbindet. Das Geschick, die Zierformen in der Bedeutung lediglich von Mitteln zur Flächenbelebung zu halten, ist besonders bemerkenswert.

2449. Die Brüder da Majano.

In gleichem Geist arbeiten viele ihrer Mitschüler: So Giuliano da San Gallo (geb. zu Florenz 1445?, † 1516) an den schönen Gräbern der Kapelle Sassetti in Sta. Trinita, Baccio d'Agnolo (geb. 1462, † zu Florenz 1543) am Chorgestühl von Sta. Maria Novella und viele andere Werke mehr.

Wie Benedetto da Majano kostbare Tischlerarbeiten selbst für König Matthias Corvinus von Ungarn nach Ofen (1488) lieferte, wie San Gallo an seinen Prachtschränken zum reichen Mann wurde, so führte das Modellwesen diese Meister bald in die Ferne, und zwar vorzugsweise als entwerfende Architekten.

Giuliano da Majano trat erst durch sein Modell des Klosters von Sta. Flora e Lucilla in Arezzo (1470) dem Bauwesen näher. Dies brachte ihn auch mit den spanischen Großen in Verbindung. Der castilische Erzbischof Venier von Cuenza ließ durch ihn seinen Palast zu Recanati (südlich von Ancona, 1479), der aragonisch-neapolitanische Hof in Neapel Bauten ausführen: So die Porta Capuana (1484, verändert 1535) für den Herzog von Kalabrien, ein dreigeschossiges, figurenreiches Zierstück zwischen zwei schweren Rundtürmen; und das Lusthaus Poggio reale (1487 zerstört), das durch seine Wasserkünste und die luftige, zweigeschossige Anlage ausgezeichnet war: Der mittlere Hof, der unter Wasser gesetzt werden konnte, mag auf ähnliche sarazenische Anordnungen zurückgehen. Auch in Rom werden wir den Meister thätig finden. Seine eigentliche Lebensaufgabe aber war, die florentinische Renaissance in

Vergl. I. S. 642, N. 2090.

kleineren Anlagen zur höchsten Verfeinerung auszubilden. Sein Bruder Benedetto folgte um 1490 diese Wege, in Neapel seines verstorbenen Bruders Thätigkeit aufnehmend, freilich ohne dort mehr als Schmuckwerke zu hinterlassen.

2450. Thonbildnerei. Vergl. S. 40, N. 2368.

Treffliche Werke in Thon (Madonna im Dom zu Prato, im Berliner Museum u. a.) bezeichnen auch nach dieser Richtung die Vielseitigkeit Benedettos und das Streben der Florentiner, zünftische Geschlossenheit durchbrechend, die Kunst und ihre Mittel in ihrer Ganzheit zu beherrschen.

2451. Andrea della Robbia.

Nicht die Schule des einzelnen, sondern das allgemeine Florentiner Streben nach selbständig erschauter Wahrheit gab dabei den Ausschlag für das junge Geschlecht. Andrea della Robbia (geb. 1435, † 1525), des Luca Neffe, schuf vorzugsweise in der Zeit des Lorenzo de' Medici, ein Künstler von unvergleichlicher Frische und Lieblichkeit im Ausdruck, der eigentliche Vollender der farbigen Terrakotta: Der Meister, der die Wickelkinder über der Halle dei Innocenti in Florenz schuf, der so tief und glücklich das innerste Wesen des italienischen Kindes zu bilden wußte, hat für immer in das Herz der Welt seinen Namen eingezeichnet. Die Begegnung des heiligen Dominikus mit dem heiligen Franziskus über dem Thor von Sta. Maria Novella, gehört an Empfindungswert zum reichsten der ganzen Zeit; ähnliche Werke von entzückender Liebenswürdigkeit, namentlich hinsichtlich der Auffassung der Jungfrau sind nicht eben selten. Der ganze Stand der Thonbildner erhält sich in seiner Kunst bei schlichteren Formen als die Maler. Überall in Toskana eifert man den Robbia nach: So der prächtige Fries über der Halle des Ospedale del Ceppo (1514—1525) mit seiner das ganze Haus umziehenden Reihe prächtiger, gesunder Gestalten, die köstliche Heimsuchung in S. Giovanni fuor civitas, beide zu Pistoja. Die mütterliche Elisabeth kniet vor der zur Mutter reifenden Jungfrau nieder, sie in sorgender Vorsicht umfassend; ein Werk von unerschöpflicher Tiefe und Schlichtheit. Derber und zugleich minder kraftvoll der oft in den Formen an Botticelli mahnende, die ganze Schauseite überreich bedeckende, unglasierte Flachbildschmuck von S. Bernardino zu Perugia (1461 vollendet), von Agostino d'Antonio di Duccio (geb. 1418, † nach 1481). Zahlreiche Einzelwerke lehren den hohen Stand des allgemeinen Könnens, die Lebhaftigkeit des schaffenden Treibens, den in diesen Meistern nachwirkenden Ernst der Empfindung, der sich mit einem hohen Schönheitsgefühl paart und dem jene Kämpfe erspart scheinen, durch die die niederrheinischen Meister sich hindurchringen mußten.

2452. Agostino Duccio.

2453. Andrea Verrocchio.

Die Künstlergestalt, die am entschiedensten das Können der Zeit zusammenzufassen und ihm den Stempel seiner Eigenart aufzudrücken verstand, ist wohl zweifellos Andrea de' Cione (genannt del Verrocchio, geb. zu Florenz 1435, † zu Venedig 1488). Schüler eines Goldschmiedes, kam er ziemlich spät an größere selbständige Aufgaben heran. Das Grabmal für Piero und Giovanni de' Medici (1472 vollendet) in der Sakristei von S. Lorenzo, das erste erhaltene Werk, zeigt ihn schon als reifen, meisterhaft den Aufbau beherrschenden Künstler. Seine Büsten geben den Menschen in schärfstem Auffassen seiner Eigenart, aber zugleich als einen „Typus“, das heißt so wieder, daß die Sonderart festgestellt und alsbald erkennbar ist. Nicht das den Menschen Allgemeine wird gesucht, nicht die Schönheit angestrebt, sondern das Besondere in seiner Art herausgegriffen; so, daß die Büste um ihrer selbst willen als ein künstlerisch durchgeistigtes Kunstwerk wirkt, in das seelenforschend sich zu vertiefen allzeit die Geschichtsschreiber gereizt hat. Ähnlich die größeren Bildwerke: Sein David (1476, in Borgello), ein schlanker, magerer, noch gänzlich fettloser, aber höchst anmutiger Jüngling, im Gesicht halb Scheu, halb Siegesfreude, ist ein Werk jenes Vertiefens in das Wesen einer geschichtlichen Persönlichkeit, der es gelingt, vor unseren Augen wieder ein Eigenleben zu erwecken, jener dichterischen Gestaltungskraft, die Thatsachen älterer Geschichte aufs neue glaubwürdig vor unseren Augen sich abspielen zu lassen vermag. Daneben ein Knabe

mit einem Fische (im Palazzo Vecchio), das Bild ausgelassener, sorgloser Jugend, als Springbrunnen gedacht. Denkmäler, wie jenes für Niccolo Forteguerra († 1473, begonnen 1477), sucht er schon mehr im malerischen Sinne zu lösen, wie er denn zu jener Zeit auch die Malerei pflegte. Sein einziges beglaubigtes Bild, die Taufe Christi (Florenz, Akademie), und die wichtigste Bildnerei der Zeit, Christus und Thomas (an Or S. Michele zu Florenz), decken sich ungefähr im Aufbau. Schon versteht es der Meister, die Gestalten einer entschiedenen Anordnung im Dreieck unterthänig zu machen. Meisterhaft lenken in der Gruppe der rechte Fuß, die ausdrucksvollen Hände des Thomas von der minder wichtigen Gestalt zur Wunde Christi, dem Mittelpunkt des Ganzen, hin; bekrönt die segnende Rechte Christi den Aufbau des Thomas, schafft die Linke und der Faltenwurf an Christi Körper das Gegengewicht. Strenger noch erscheint die Linienführung im Bilde, nur daß hier die gespreiztere Stellung des künstlerisch an Stelle des Christus getretenen Johannes ein stärkeres Gegengewicht forderte, jene beiden knieenden Engel, deren einen Verrocchios Schüler, Lionardo da Vinci, ausführte. Auch in den Flachbildern, deren sich eine größere Anzahl im Modell erhielt, erweist sich Verrocchio als ein Meister, der die Kunst planmäßigen Aufbaues außerordentlich zu fördern, die sorgfältig beobachteten Körper ihr zuliebe vielfältig und schon manchmal nicht ohne Gewaltsamkeit zu bewegen vermochte.

2454. Malerei.

Das Hauptwerk Verrocchios aber ist das bronzene Reiterdenkmal für Bartolomeo Colleoni, wegen dem der Künstler 1479 nach Venedig berufen wurde. Er mußte den Auftrag annehmen, der ihm gestattete, der Gewalt seiner Natur Gemäßes zu schaffen. In Florenz war hierfür kein Boden. Dort erblühte unter Lorenzos Einfluß eine ganz anders geartete Kunst.

2455. Sandro Botticelli.

Der echteste Florentiner Vertreter dieser Zeit ist Sandro di Mariano Filipepi, genannt Botticelli (geb. 1447 in Florenz, † daselbst 1510). Er gehört zu den lange Unbeachteten, jetzt aufs höchste Geschätzten: Kein Held im Denken und Empfinden; kein starker Mann, der seine Persönlichkeit den Weltströmungen entgegenbäumt, um sich und sein Wesen ihnen gegenüber durchzusetzen. Wie seine Gestalten überschlank, überbeweglich, widerstandslos gegen ihre eigenen Gemütsstimmungen, überbiegsam sind; wie seine Farbe bald grau, fein gestimmt, matt, bald schreiend ist; so schwankt auch der Meister hin und her, fällt er aus einer sinnigen Religiosität in die Nachdichtung der Antike; und gelangt endlich, unter Savonarolas kunstfeindliche Anschauungen sich beugend, zum Mißtrauen gegen den Wert des Schaffens überhaupt: Er verlor den Geschmack am Arbeiten und starb in Armut. Sein Lebenswerk begann er mit jenem Märchentone, der ihn in den niederländischen Bildern entzückt haben mochte: In der Anbetung der Könige (Uffizien, Florenz) läßt er nach deren Vorbild das ganze Haus Medici in kostbarem Gewande vor der still in ihr Kind versenkten Jungfrau erscheinen, den Hofstaat ringsum: Es fehlt die Kraft, die Versammelten als mehr zu schildern wie als ein gleichgültig dreinschauendes, oder doch zumeist nur mit sich selbst beschäftigtes Gefolge von schönen Leuten in schönen Kleidern und selbstgefälliger Haltung. An die Stelle kunstvoller Bauwerke treten Ruinen. Aber Sandro war lebhaft berührt von der Leidenschaftlichkeit der Empfindung, die seine Zeit kennzeichnet. Er herrscht nicht über seine Gefühle, sie beherrschen ihn und sein Werk. Er gefällt sich in jener Untröstlichkeit des Schmerzes, wie sie Rogier van der Weyden in seinen Bildern vertrat. Aber dort bändigt sie ein starkes Gefühl für Seelenkraft, hier reißen die Empfindungen die schlanken, schwankenden Gestalten in wilden Linien auseinander. Sie schreien und raufen die Haare, sie winden sich und verzerren die Glieder. Die Jungfrau fährt schreckhaft zusammen, in Scham und Erregung die Hände abwehrend vorgestreckt, wie ihr der Engel der Verkündigung naht (Florenz, Uffizien); ihre traumverlorenen Augen scheinen verweint, ja bereits thränenlos in den zahlreichen Madonnenbildern

(Florenz, Uffizien), in denen immer wieder uns dasselbe nicht eben schöne, aber außerordentlich für die Seelenstimmung empfängliche Gesicht einer Willensschwachen, Nervenleidenden mit der erstaunlichen Feinfühligkeit eines selbst Stimmungsverwandten bildnismäßig entgegengeführt wird.

Die höchste Empfindsamkeit der Sinne spricht aus diesen Bildern. Es ist an jener Grenze zwischen dichterischem Sehen und Überreiztheit, an der die feinsten Blüten menschlichen Schaffens entstehen: Sandro sucht in der Natur die Wahrheit und sieht in dieser deren Geheimnisse: Ihm wird die Wahrheit traumhaft, das Erträumte wahr. Er kann Engel malen, die im Himmel ihre Reigen tanzen, den Thron der Jungfrau überirdisch schmücken, staunend deren Mutterglück betrachten und zugleich anbeten: Man glaubt ihm, daß er sie als wahr gesehen, innerlich erfahren schildert: Und doch glaubt man ihm nicht ganz, daß den Bewohnern des Himmels eine so überzierliche Beweglichkeit im Schwung ihrer leichten, flatternden Gewänder eigen sei. Sind es doch genau dieselben Gestalten wie die köstlich in durchschimmerndes Gewand Gekleidete, die als Minerva den Kentauren am Schopfe hält (Palazzo Pitti, Florenz), die in der Geburt der Venus der nackten, auf der Muschel heransegelnden Göttin den Mantel darreicht; in dem wunderherrlichen Frühling auf grüner Wiese, im dämmernden Walde ihr Wesen treibt: Dieselben Verzeichnungen, dieselbe Streckung der Gestalten wie zu allen überidealistischen Zeiten: dasselbe traumhafte Umformen der Wahrheit zum Überschönen; dieselbe entzückende Feinfühligkeit eines, der die Wahrheit als Roheit zu fliehen gelernt hat, der dichterisch sich über die Wahrheit hinaus fortarbeitete. Staunend stehen viele vor solchen Bildern, ohne zu begreifen, was andere an ihnen entzückt. Die Fehler sind augenfällig, der Sinn oft nicht verständlich: Aber wer in Menschenherzen lesen lernte, der findet in dem des Botticelli eines der feinsten Bücher: das erzählt nicht von Thaten und Dreinschlagen, aber von Leiden und Empfinden, von dem Glück des Alleinseins mit selbsterdachter und daher eigener Schönheit.

2156. Benozzo Gozzoli.

Frischere, derbere Töne als dieser in seiner Art vollkommene, ja überreife Kulturmensch Botticelli schlug der ältere Benozzo di Lese di Sandro, genannt Gozzoli (geb. 1420 in Florenz, † daselbst 1498) an. Darum ist er jedoch nicht minder ein echtes Kind seiner Vaterstadt und seiner Zeit. Er wuchs aus der Schule des frommen Fra Angelico hervor, half diesem bei seinen Arbeiten, blieb dauernd in Beziehung zu den Dominikanern und Franziskanern; ein rasch und sicher arbeitender Meister, ein solcher, der sich nicht viel um den Lauf der großen Welt scherte; ein sorgsamer Vater, der ein wohlbestalltes Haus hinterließ; ein fleißiger Mann, der bis an sein Ende den Pinsel zu mühelosem Gelingen regte. Berühmt sind vor allem seine Fresken in der Kapelle des Palazzo Medici (jetzt Riccardi, 1459), die den Zug der Heiligen drei Könige, in Wahrheit der Medici, und die Anbetung darstellen. Das Landschaftliche ist hier noch vielfach den Niederländern nachgeahmt, in überlieferten Formen, der Aufbau der Gegend ungeschickt, die Art der Darstellung der Felsen ohne Naturbeobachtung: Der Wert liegt auf den bildnisartigen Gestalten, die in großer Zahl, wenn auch nicht ohne Künstelei, zusammengefügt sind. Seine vollste Entfaltung bot ihm der Auftrag, im Campo santo zu Pisa riesige Wandflächen mit 22 Bildern zu beleben (1469—1485). Mehr und mehr löst sich hier die Darstellung biblischer Vorgänge in solche des festlichen Tageslebens auf, füllen sich die Bilder mit reichgekleideten heiteren Gestalten, zierlichen Gärten und Bauten; wird der Hauptvorwurf des Bildes durch die schmückenden Nebendinge in den Hintergrund gedrückt. Das Bedeutendste an Gozzolis liebenswürdigen Arbeiten sind die Bildnisse, der Ausdruck der in wenig Linien gegebenen Köpfe; das Sittenbildliche, so in der prächtigen Weinernte. Aber mehr noch als die verwickeltere Denkweise Botticellis mag die heitere Weltlichkeit dieses harmlose, aber doch auch von geringer Kraft des seelischen Erfassens

zeugende Vergessen der Todesweihe des Ortes und der eigentlich kirchlichen Aufgabe bei den ernster Denkenden in jener Zeit Anstoß erregt haben. Wohl keine andere Zeit hätte solche Bilder auf einem Kirchhofe geduldet.

2457. Cosimo Rosselli.

Ein weiterer Meister dieser Richtung ist Cosimo Rosselli (geb. zu Florenz 1439, † 1507), der es in seinen wahrheitlichen Bestrebungen nicht zu gleicher Sicherheit und Schulung brachte, die Belebung des darzustellenden Vorwurfes aber gleich ihm im Einflechten von Nebenereignissen oft in einer Weise suchte, die den Gesamteindruck erheblich beeinträchtigt. Es fehlt den Meistern die Sammlung auf ein bestimmtes Ziel, die anhaltende Kraft der Stimmung. Das scheinbar mühelos Entstehende ist das Ergebnis einer angestrengten Arbeit, unter der der Schwung der Grundempfindung leidet; ja, sie oft völlig verflüchtet. Die Heiterkeit der Florentiner Renaissance äußert sich hier schon im Mangel an Ernst, im Mangel an planmäßigem Wollen, in einer Freude am geistreichen Einzelnen, das die Erschaffung des einheitlich Großen hindert.

2458. Weitere Meister.

In einem bleiben sich aber fast alle Maler treu, nämlich in der Absicht, die Natur wahrheitlich und ohne Umschweif zu erfassen. Das zeigt sich auch an den minder scharf Hervortretenden: So an Francesco di Stefano, genannt Pesellino (geb. 1422 zu Florenz, † 1457), in dessen Fußbild für den Altar von Sta. Croce (jetzt in der Akademie zu Florenz und im Louvre) noch die Schlichtheit der älteren Schule vorherrscht; in Alessandro Baldovinetti (geb. 1427 zu Florenz, † daselbst 1496 oder 1499), der sich namentlich um die Technik des Malens bemühte und als Landschafter einen entschiedenen Fortschritt zum liebevollen Durchdringen des Gesamteindruckes eines Ausblickes vertritt: Die Schönheit des Arnothales beherrscht trotz der Menge der Einzelheiten doch durch feierliche Stimmung seine 1460 entstandene Anbetung der Hirten (Sta. Annunziata in Florenz). Die Brüder Antonio Pollajuoli (geb. zu Florenz 1429?, † 1498) und Piero Pollajuoli (geb. zu Florenz 1443, † 1496) sind aus dem Goldschmiedehandwerk hervorgegangen und wahrten sich aus diesem die sorgfältige Durchbildung der Einzelheit. Sie wendeten sich der Malerei zu: Hier schufen sie klar umrissene, reich geschmückte und oft kühn perspektivisch verkürzte Gestalten bei schon die niederländischen Erfahrungen in der Ölmalerei teilweise verwendender prächtiger Färbung; sie wetteiferten mit dem Baldovinetti in der liebevollen Durchführung landschaftlicher Fernsichten. Der ältere Bruder, länger als Goldschmied und Bildhauer thätig, übertraf den jüngeren in der Kenntnis des menschlichen Körpers, in dem Streben, diesen in der Verkürzung zu schildern: So auf dem heiligen Sebastian (in der Nationalgalerie zu London), einem Bild, dessen Ferne wieder das Arnothal mit all seiner Anmut füllt, noch dargestellt nach niederländischer Art mit hohem Horizont, den auf die lebhaft bewegten Bogen- und Armbrustspanner zu übertragen dem Künstler noch versagt war: Die durch die Anlage des Bildes gebotene Aufsicht von oben fehlt diesen ebenso wie der den Vorgang mit der Ferne verknüpfende Mittelgrund. Auch das Bild der Klugheit (Uffizien zu Florenz) zeigt perspektivische wie anatomische Fehler. Kaum ein Zweiter übertraf aber Meister Antonio an leidenschaftlicher Bewegung in seinen Bildwerken, wie z. B. an der prächtigen Kreuzigung (im Bargello zu Florenz).

2459. Die Pollajuoli.

2460. Filippino Lippi.

Vergl. S. 45, N. 2378.

Gleicher Schwung und gleiche Leidenschaftlichkeit äußert sich im Gemälde bei Filippino Lippi, dem Sohn des Filippo (geboren 1457 zu Prato, † 1504). In seinen Jugendschöpfungen erscheint er noch schwankend: Stellte man ihm doch die Aufgabe, fast 60 Jahre nach Masaccio, dessen Hauptwerk, die der Brancaccikapelle im Carmine zu Florenz, zu vollenden (um 1485). Vielleicht hatte keiner unter den Nachlebenden sich mehr dem Meister, an dem so viele lernten, nähern können als Lippi; vielleicht empfand man, daß aus der Lehre des Fra Diamante (geb. um 1430 zu Terranuova, † nach 1492) auf den jungen Mönchs-

sohn mehr von der älteren Art überkommen sei als auf andere: Er ahmte sie nach in der Schlichtheit der architektonischen Hintergründe, dem Verzicht auf Schmuckwerk; er mühte sich, sie zu erreichen an ruhiger Würde in den ausdrucksvollen Gestalten. So namentlich im Petrus und Paulus vor Gericht. Gerade in dem Mangel an innerer Erregung, in der bildnismäßigen Haltung der an der Kreuzigung Petri Teilnehmenden äußert sich der absichtlich altertümelnde Zug. Dort erscheint unter den Zuschauern das Bildnis des Botticelli, dem er, sobald er sich ganz eigenen Zielen hingeben konnte, leidenschaftlich nachstrebte. So steht er in dem schönen Bilde, auf dem die Jungfrau dem heiligen Bernhard erscheint (1480 Badia zu Florenz), diesem Meister nahe, ihn überbietend im Streben nach starker Empfindung. Wohl täuscht er leicht insofern, als der Ausdruck bei ihm selbst gefunden und empfunden erscheint, während er thatsächlich entlehnt und sorgsam auf Wirkung überlegt ist: Der Heilige schon himmelnd; die Jungfrau krank, Mitleid heischend; die Engel hinter ihr bei gut erfaßter Neugier von theatralischer Handbewegung; doch entzückt die heitere Farbe, die malerische Geschlossenheit. Später verlor Lippi die Herrschaft über seine Gestalten, reißen sie ihn zur hastigsten Nervosität hin: So in den Fresken der Strozzikapelle zu Sta. Maria Novella in Florenz (1502 vollendet), namentlich in der Erweckung der Drusiana. Auf diesen Bildern erscheinen alle Beteiligten wie von einem Sturm gepeitscht, nicht nur in der Heftigkeit der Bewegung, sondern auch in der Buntheit des Tones, der Überladung des Hintergrundes mit planlos angeordneten Schmuckbauten. Bei Lippi zuerst fangen die Körper wieder wie in gotischer Zeit an, bei Darlegung des Seelenausdruckes mitzusprechen, sich zu beugen und zu neigen, hinzuschmelzen und die Glieder von sich zu schleudern.

2461. Lionardo da Vinci.

Dieser nervösen Kunst konnte auf die Dauer die Herrschaft nicht überlassen bleiben. Den Umschwung bereitete einer der größten Menschen vor, den Italien, den die Welt hervorbrachte, L i o n a r d o d a V i n c i. Er ist 1452 geboren zu Vinci im Toskanischen, lebte bis 1480 in Florenz, darnach vorübergehend in Rom, seit 1485 in Mailand; ging 1499 nach Venedig, 1503—1506 nach Florenz, 1506—1516 nach Mailand, darauf nach Frankreich und starb dort zu Amboise 1519. Man nimmt an, daß er in seiner Jugend naturwissenschaftlichen Studien oblag, wie sie damals in Florenz unter dem Einfluß des Paolo del Pozzo Toscanelli betrieben wurden. Sein Mitschüler wäre dann Amerigho Vespucci gewesen, der 1493 als Kaufmann nach Spanien, 1499 nach Venezuela ging, der berühmte Geograph, dem Amerika seinen Namen verdankt, weil er es als der Erste wissenschaftlich beschrieb. Die Fähigkeit, die Dinge mit dem Auge des streng sachlichen Beobachters zu sehen, scheint Pozzos Schülern besonders eigen: Sie übertrug sich auch auf Lionardo, der sie ins Künstlerische hinübertrug wie jener in die Wissenschaft. Es wird uns berichtet, wie er zeichnend auf dem Markt und selbst auf dem Richtplatz sich bemühte, die Eigenart des Menschen, in Feld und Flur die von Tier und Pflanzen zu erlernen strebte; nicht das Typische, sondern das Besondere, Ungewöhnliche aufsuchte; wie er sich übte, die Dinge zu erkennen in ihrer vom Herkömmlichen sich lostrennenden Eigenart, der Vielheit der Erscheinungen gerecht zu werden. Er wollte dabei auch zeichnerisch selbständig werden; er ging nicht wie die ältere Kunst vorzugsweise dem Umriß nach, sondern den Tonmassen; wollte nicht die Gestalt in ihre Maße zerlegen, sondern sie in der Weichheit ihrer Übergänge verstehen. Dies giebt seinen Zeichnungen einen malerischen Zug, eine eigentümliche Tonfeinheit, ein Verschwimmen der Linie. Wir sehen ja in der Natur nicht diese, sondern die Massen; wir erkennen das Gesicht des Freundes nicht an den Einzelheiten des Umrisses, sondern an den Verhältnissen seines Knochenbaues, seiner Muskeln. Zwei gegensätzliche Vorwürfe beschäftigen Lionardo zumeist: Die Darstellung der Frauenschönheit und der bis ins Fratzenhafte verzerrten Eigenart des Mannes. Die Frauen mild, weich, mit gesenktem Blick, doch immer ein bestimmtes Weib, nicht das Ideal eines solchen; die Männer

mit ausdrucksvollen, harten, oft erheiternden Zügen, mit einem tiefen Blick in die Thorheiten und Laster der Welt, mit einem Zuge von Spott, ja im hellen Auflachen gezeichnet.

In die Werkstätte des Verrocchio eingetreten, wurde Lionardo der Genosse des Lorenzo di Credi, des Pietro Perugino und des Fiorenzo di Lorenzo, eines neuen Geschlechtes von Malern, in denen sich der Geist der Kirche wieder stärker geltend machte und als eine schlichtere, ruhigere Frömmigkeit vorwaltete. Lionardo selbst bewegte sich in seinen Jugendwerken in ähnlichen Bahnen: So in den beiden Bildern der Verkündigung (um 1470 und 1472 in den Uffizien). Manches ist hier noch befangen, unreif: Die mathematisch richtige Perspektive; alle Dinge stehen im rechten Winkel zur Bildfläche, alle architektonischen Linien treffen sich in einem Augenpunkt. So, wie sie sitzt, kann die Jungfrau nicht den Arm auf das weit vor ihr stehende Pult legen. Aber das mathematische Gerüst ist erfüllt mit den feinsten künstlerischen Beobachtungen: Die erschreckt die Linke erhebende Jungfrau, der Engel, die Blumen der Wiese, die Ferne: überall sorgfältiges Studium, liebevolles Versenken. Im gleichen Sinn, doch leidenschaftlicher, die Auferstehung (Berliner Galerie) mit den tief durchgeistigten Gestalten des heil. Leonhard und der schwärmerischen heil. Lucia. Dann in einer merkwürdigen Umgebung, einer nach Tropfsteinart gebildeten, wild zerklüfteten Felsenschlucht die berühmte Darstellung der Jungfrau in der Grotte. Was den jungen Meister wohl bewog, diese merkwürdige Umgebung für den schlichten Vorgang zu wählen? Wohl vor allem die Gelegenheit, die Gestalten vor eine Fülle tiefen Tones zu stellen und doch nicht auf den Kontrast, den Ausblick auf die lichte, verschwimmende Ferne zu verzichten. Vor der Grotte, ohne andere Beziehung zu dieser, als daß der Mittelfelsen der Jungfrau den sonst beliebten thronartigen Hintergrund bietet, ist die Gruppe streng und etwas schematisch aufgebaut; sie ist in der Bewegung und im Ausdruck über die Natur hinaus weich; aber selbständig, neu, tief empfunden. Wie die Jungfrau den anbetenden Johannesknaben liebevoll heranzieht, die Linke schützend über das Kind hält; wie im Kinde der Heiland menschlich erklärt wird! Dazu die reine Stirn, das auch beim Niederschlagen groß wirkende Auge, der durchgearbeitete Mund, der nicht jener einer schlichten aufdämmernden Jungfrau, sondern der einer gedankenreichen Frau ist. Von ähnlicher Art die Jungfrau aus dem Hause Litta (Eremitage zu Petersburg, wohl nicht Original Lionardos, doch von ihm beeinflußt), die das Kind an voller Brust säugt; und das Frauenbildnis der Lichtenstein-Galerie in Wien, das erste, in dem Lionardo sich als einer der größten Frauenmaler aller Zeiten uns einführt: Eine stolze, vielleicht bloß übermütige, kalt und etwas müde blickende Frau, ganz einfach dargestellt in ihrem blonden Haargelock vor tiefgrüne Tannenzweigen: aber ein Bild, das nicht nur das Menschenantlitz klar wiedergiebt, sondern auch alle die Rätsel stellt, die wir in einem solchen finden.

2462. Jugendwerke.

Im Jahr 1480 ging Lionardo nach Rom, kehrte aber nochmals nach Florenz zurück, ehe es ihn vollends in die Ferne zog. Man hat später Lionardo der Unbeständigkeit in seinen Arbeiten geziehen: Er habe das Angefangene nicht zu vollenden gewußt. Er selbst warf sich im Tode vor, viel Zeit vergeudet zu haben. Nicht das eigentliche Schaffen war ihm das Höchste: Sein vornehmstes Werk war die Ausbildung seiner selbst; ihn lenkte das Streben, die Gesamtbildung der Zeit zu erfassen, das Faustische Streben nach dem Letzten und Höchsten. Er konnte sich rühmen, in der Stadt der Künstler der Erste zu sein: Ein Grund für ihn, sie zu verlassen. Denn sie war ihm nicht die Welt, er strebte wie Vespucci über die Grenzen der Heimat.

Die Baukunst findet in dieser Zeit eine dem Aufstreben so vieler Begabter keineswegs entsprechende Pflege. Langsam schreitet die Arbeit am Dom zu Florenz fort. Wohl hatten die Brüder da Majano vielfach an Ausstattungsarbeiten zu thun, fertigte Guiliano da San Gallo die Holzbekleidungen am Hauptaltar, gab es für viele an der Schmückung des Innern

2463. Kirchliche Baukunst.

zu schaffen, aber seit die Kuppel unter dem Läuten der Glocken 1436 geschlossen war, seit die Laterne nach Brunelleschis Plan fertiggestellt war, schwieg die eigentliche bauliche Fortentwicklung. Erst 1490 schrieb man einen Wettbewerb wegen der immer noch unvollendeten Schauseite aus, an der so ziemlich alle, die es wagen konnten, an eine solche Aufgabe heranzutreten, in den Schranken erschienen. Aber es kam nichts zu stande, ja 1587 wurden die Anfänge der gotischen Bekleidung in rohester Weise niedergebrochen: Der Bau blieb unvollendet bis ins 19. Jahrhundert.

Auch sonst ging es mit den Kirchenbauten nur langsam vorwärts. Nicht ein größeres Werk dieser Art dankt seine Entstehung dem Vierteljahrhundert der Regierung des Lorenzo. Über reizvolle Ausstattungsstücke kam es nicht wesentlich hinaus. Die Kirche de' Servi (1480 begonnen) ist das Hauptwerk der Zeit, andere kleinere Arbeiten zeigen kaum einen Fortschritt.

2464. Wohnhausbau.

Im Wohnhausbau treten die Folgen der Übermacht des Geldes in den Händen Weniger deutlich hervor. Wohl wird von manchem Bau erzählt, aber doch erweist sich die Zeit Lorenzos nicht eben glanzvoll für die Bauentwicklung der Stadt. So wurde 1451—1455 (?) der Palazzo Rucellai erbaut, den man dem Alberti vielleicht mit weniger Recht als dem Bernardo Rossellino zuschreibt. Und zwar erscheint dieser den älteren Bauten gegenüber in kunstmäßig gemilderter Rustika und außerdem mit Pilastern in jedem Stockwerk, so daß die Quaderung wie hinter einem sinnbildlichen Gerüst von Stützen und Balken erscheint. Weiter entstand 1469—1474 der Palazzo Cocchi (später Seristori, jetzt Agostino della Seta); aber mit dem Übergang der Herrschaft an Lorenzo de' Medici wurde es merklich stiller in den Straßen von Florenz.

2465. Palazzo Strozzi.

Er plante freilich selbst 1488 einen Palast, zu dem Guiliano da San Gallo die Entwürfe lieferte, vielleicht angereizt durch den lange vorbereiteten Bau, den Filippo Strozzi, einer der vornehmsten Bürger der Stadt beabsichtigte. Lange wagte dieser es nicht, seinen hochgespannten Wünschen gemäß vorzugehen, um nicht den Neid des Gewaltigen zu wecken. Er verstand es aber, den Gang der Dinge so zu lenken, daß Lorenzo, anscheinend in der Absicht, ihn zu Grunde zu richten, ihn selbst zu einem gewaltigen Bauwerk drängte, während Strozzi scheinbar zögerte. So wideriger Druck der Geldmacht lag auf Florenz, daß die Bethätigung des Kunstsinnes eines ausgezeichneten Bürgers nur auf Schleichwegen möglich war. Man weiß auch nicht, wer bei dem langen Planen der eigentlich Schaffende am Palazzo Strozzi war. Benedetto da Majano, der zumeist dafür gilt, oder Simone Pollajuoli, genannt Cronaca, der bei Beginn des Baues (1489) schon in Florenz war, sicher aber nach einem in Rom gefundenen alten Gebälkstück das herrliche Kranzgesims auf den Bau setzte; dieses, 2,25 m ausladend, verkündet den Sieg antiker Formbehandlung in lauterer Schönheit, während sonst die in drei Geschossen aufgehäufte, von vollendeter Beherrschung der Massen zeugende Anlage noch an den Grundformen des alten Florentiner Wohnhausbaues festhält. Nur ist auch hier, wenn auch nicht in gleichem Maß wie am Palazzo Rucellai die Quaderung, das stolze, den alten Landadel und seinen Festungsbau verkündende opus rusticum in seinem Trotze gemildert. Die als ländlich empfundene Werkform wurde nach oben in verringerter Bossenstärke angewendet.

2466. Savonarola und die Renaissance.

Den Abschluß dieser vielgestaltigen, doch des eigentlichen schöpferischen Mittelpunktes, der überwältigenden künstlerischen Persönlichkeit entbehrenden Abschnittes der Florentiner Kunstgeschichte, bildet der in voller Wucht einschlagende Rückschritt zum Mittelalter und seiner asketischen Weltanschauung: Savonarola trat auf, der große Dominikaner, der gewaltige Bußprediger. Einem moralisierenden Mönch, einem glühenden Volksfreunde, einem Kämpfer gegen die die Freiheit mordenden Geldmächte fiel die überreife Ernte der Medici zu. Es ist eine der wunderbarsten Erscheinungen der Geschichte, wie ein aus den Widerwärtigkeiten der Zeit in die Stille der klassischen Bildung fliehendes Geschlecht diese selbst plötzlich

über Bord warf, um in der alten Weltentsagung und Selbstentäußerung besseren Trost zu suchen, als jene zu geben vermochte. Es liegt ein eigenartiger Zug der Abrundung, der inneren Klarheit über dem Wesen der italienischen Renaissance. Es fehlte ihm die nebelhafte Unsicherheit, die verschwimmenden Halblichter, die mildernden Übergänge. Als ihr durch Petrarca die Sprache des alten Rom nahe gerückt worden war, griff sie diese mit der Begeisterung dessen auf, der plötzlich seine Ahnen wieder zu vernehmen vermag; der von ihnen ein endlos weites und reiches Vaterland zurückgeschenkt erhält: Neues Licht, neue Wahrheit, neue Sitte, neuer Ruhm wurden geboten und in stürmischer Begeisterung von einer Welt zu eigen genommen, die von den eigenen geistigen Werten eben abzufallen begann, die auf neuer wirtschaftlicher Grundlage sich einzurichten hatte. Die Frömmigkeit war zur Formel, die Schönheit und die Wahrheit gegen sich selbst auf den Thron gesetzt worden. Das klassische Latein besiegte das christliche, und mit ihm siegten die klassischen Gedanken. Die Form wurde zum Inhalt; die alten Gedanken, die sich ihr nicht zu fügen vermochten, fielen; die wegen ihrer geschmacklosen Form verachteten Schriften des Christentums rettete der Glaubensinhalt nicht vor der Unterschätzung; das nicht geglaubte, aber verstandesmäßig erfaßte und mit der der Zeit eigenen Sehnsucht nach reiner Schönheit erfaßte Heidentum stieg in der Würdigung bergehoch empor.

2467. Der Geist des Mittelalters.

Aber noch einmal erhob sich in Italien der Geist des christlichen Mittelalters zum Rückschlag gegen die Neuerung: Es war nur ein kurzes Aufbäumen, aber ein solches, das den Blick in die Tiefe der Volksseele öffnet. Gerade die Künstler wußte es zu packen; ihre Neigung, das Göttliche menschlich aufzufassen, die Schönheit in der Natur zu suchen und daher das Heilige dem Thatsächlichen, Sichtbaren zu nähern. Mit Staunen sahen sie sich plötzlich vor einem inneren Zwiespalt, über den sie bisher sich fortgetäuscht hatten. Noch waren die schönheitlichen Gesetze, die später den größten Geistern Halt gaben, nicht niedergeschrieben oder doch nicht verbreitet; noch ging die Nervosität der Zeit achtlos ihre Wege; noch herrschte die Stimmung und die Schaffenslust über die Künstler mehr als diese selbst über den Gegenstand: Mit allen Sinnen die Welt erfassen, ist ihr Ziel, das sie mit all der in dem lauten, anspornenden Treiben der Stadt so gesteigerten Empfänglichkeit für das Besondere verfolgten. Nun trat einer ihnen entgegen, der wieder im Weltfernen, Allgemeinen das Ziel vertiefter Schönheitssehnsucht aufstellte.

2468. Die Lehre des Thomas von Aquino. Vergl. I. S. 675, N. 1871.

Dem Savonarola gilt als höchste und daher am meisten darstellenswerte Menschenform Christus, der Gott und Mensch zugleich ist; und die Jungfrau, die unbedingte Reinheit, die nur fähig ist, den Sohn vom Vater zu empfangen, und nur die höchste Wahrheit gebären kann; die somit die Königin der Kunst und daher ihr rechter Antrieb und ihr Ziel ist. Das göttliche Licht bricht sich ihm in der Schönheit der Heiligen, wie das irdische in den Blumen des Feldes. In ihrer Göttlichkeit sollen die Künstler die Göttlichen darstellen, nicht in weltlichem Prunk: Ich aber sage euch, ruft der gewaltige Predigermönch aus, daß die Jungfrau einherging, gekleidet in schmuckloser Armut (come poverella sempliciamente), und daß man kaum ihr Gesicht sah; ihr aber laßt sie erscheinen in Gewändern gleich einer Hure; sie, die so rein war, daß, nach Thomas von Aquino, ein lüsterner Blick nicht einmal auf ihr haften konnte. Nicht die Kunst wollte Savonarola bekämpfen, sondern die Sünde der Eitelkeit, der Unkeuschheit im Gewande der Kunst. Wenn ein Künstler, hatte der heilige Thomas gelehrt, Schlechtes hervorbringt, kann es kein Kunstwerk, sondern muß es ein Verbrechen gegen die Kunst sein: Wer lügt, redet nicht im Sinne der Wissenschaft, sondern gegen die Wissenschaft: Die Wissenschaft aber wie die Kunst haben das Gute zum Ziele, und das Schöne ist sachlich eines mit dem Guten. Die Sünde in der Kunst ist daher für Savonarola vor allem das, was das Volk zur Unkeuschheit verführt: Er verbrannte die

Erzählungen des Bocaccio und die unsittlichen Holzschnitte; er verbrannte alte Statuen, die man nach stadtbekannten Schönheiten benannt hatte; er verbrannte die Studien nach dem Nackten zugleich mit den unsittlichen Darstellungen. Wie er die alten Dichter bekämpfte, nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie in der Volkserziehung die heiligen Bücher verdrängt hatten; wie er in ihnen nur die Wohlredenheit erblickte, neben der die Wahrheit wieder in ihr Recht gesetzt werden müsse; so bekämpfte er nicht das Zeichnen und Malen nach dem Nackten, sondern die öffentliche Ausstellung des Geschaffenen, sich auf Aristoteles berufend, der ja auch hierin einen Angriff gegen die Tugend, gegen die Seele der Kinder sah.

2469. Der Kampf gegen die Renaissance.

Und betrachtet man das Gesamtstreben des großen Dominikaners, so erkennt man überall in ihm den Rückschlag des alten Ordensgeistes gegen die neue Kunst, für deren Werte ästhetische Formeln eben erst gefunden waren. Nirgends greift er über Thomas von Aquino hinaus, überall ist ihm der sittlich-gläubige Grundgedanke allein leitend; nirgends zeigt sich eine Spur davon, daß er im Sinne etwa des Alberti die Kunst um ihrer selbst willen verstanden hätte; ja, daß er sich die Mühe genommen hätte, die Lehre der Renaissancekünstler kennen zu lernen. Er ist Mönch und sieht in der Sinnlichkeit den Feind, in der Abtötung die Erlösung: Buße ist das Ziel aller seiner Predigt, Buße als der Anfang der sittlichen Befreiung. Er haßt die Kunst zwar nicht, aber er sieht als katholischer Christ in ihr eine Gefahr; er geht ihr daher aus dem Wege, wo er sie nicht glaubt bekämpfen zu müssen. Als Vertreter der alten asketischen Weltanschauung Roms ist er gleichgültig gegen die Kunst, die sich in dem seiner höchsten Aufgabe mehr und mehr entfremdeten Rom niedergelassen hatte.

Der ungeheure Wandel, der sich in Rom mit dem Augenblicke vollzog, als es die Kaiserüberlieferung an Stelle der des heiligen Petrus auf den Thron setzte, seitdem es an Stelle der Askese den Ruhm zum Ziele des Papsttums machte, äußert sich in der Gegenüberstellung zweier Florentiner: Papst Nikolaus V., der erste Renaissancepapst, ließ den Vertreter des mittelalterlichen Geistes, den Savonarola, den Feuertod sterben in dem Augenblick, in dem er den Vertreter der auf antikes Gesetz begründeten neuen Kunst, Alberti, zum Planen einer neuen Welthauptstadt heranzog.

Aber mit Savonarolas Tod (1498) war der alte kirchliche Geist nicht vernichtet. Nur 13 Jahre später sah Martin Luther das zur Renaissance-Stadt werdende Rom. Und auch in ihm erwachte der Mönch, erwachte die Erkenntnis, daß dort der Antichrist throne.

7) Die Niederlande im 15. Jahrhundert.

2470. Der burgundische Staat.

Der gewaltige Vorsprung, den die Niederlande und ihre Nebengebiete im 14. Jahrhundert vor Frankreich wie vor Deutschland erlangt hatten, war nicht alsbald einzuholen. Nur tastend traten hier wie dort neue Versuche auf. Die neuere französische Kunstgeschichte hat freilich alle die Gebiete, die seit dem 16. und 17. Jahrhundert zu Frankreich gehören, als wären sie von ihrem Volkstum völlig durchdrungen gewesen, an sich gerissen; während die deutsche allzu vorsichtig nach den Staatsgrenzen vor oder nach 1871 sich gegen Westliches abschloß. Nicht die heutigen Reichs- und auch nicht die Sprachgrenzen entscheiden, sondern die innere staatliche Zusammengehörigkeit *jener* Zeit. Die damals teilweise noch dem deutschen Reichsverbande angehörigen großen Nebenstaaten Burgund, Lothringen, die Bistümer Lüttich und Utrecht, fühlten sich in ihrer Zwischenstellung stark genug zu selbständiger Entwicklung. Nach Philipps des Gütigen Tod († 1467), des Fürsten, der noch die niederländische Art seiner Unterthanen pflegte, selbst niederländischen Geistes voll, durch den Schein altväterischer Sitten und der Wertschätzung der überkommenen städtischen Freiheiten sich die Liebe des Landes wahrte, trat Karl der Kühne mit seinem starken Gefühl für staatliche Würde als ein Herrscher mehr im Sinn der alten Feudalverfassung hervor. Er erscheint hierdurch äußerlich dem

2471. Karl der Kühne.

französischen Wesen verwandter. An Tagen, wie jenen der Eroberung des französisch gesinnten Lüttich, an denen König Ludwig XI. eine so klägliche Rolle spielte, bei den Kämpfen um Beauvais, beim Bunde Frankreichs mit den Schweizern, zeigte sich jedoch überall die scharfe Kluft, die auch die Geister der beiden benachbarten Staaten trennte; die nationalen Fragen griffen scheidend selbst dort ein, wo sprachliche Gemeinschaft herrschte. Während das burgundische Reich sich durch die Aufnahme von Geldern und Zütphen in seinem germanischen Wesen stärkte, fielen im Westen die Städte durch die Gewalt der Thatsachen auch ihrer Gesinnung nach dem französischen Volke und Staate zu. Der hohe Flug von Karls Gedanken, der von den reichen und höchst entwickelten Gauen des Nordens aus, von der Nordsee, ein bis an den Jura und die obere Loire reichendes unabhängiges Reich schaffen wollte, riß die Bevölkerung zu staatlicher Begeisterung mit fort. Die Schlachten bei Granson, Murten und Nanzig setzten zwar der kühnen Politik des Herzogs ein Ende; aber gegenüber der Ländergier Ludwigs XI. erhob sich doch unter Maria alsbald wieder das staatliche Selbstgefühl der burgundischen Lande; selbst Atrecht wagte es, seinem Franzosenhaß freien Lauf zu lassen und hat später bitter dafür büßen müssen. Die großen Volksfestlichkeiten bei der Hochzeit des Kaisers Maximilian mit Maria, der Erbin von Burgund, bezeugen die politische Hinneigung des Landes zu dem seine Selbständigkeit minder bedrohenden Osten. Die entschiedene Wahrung der Sonderrechte spricht für die Wertschätzung dieser, auch dem Kaiser gegenüber. Und selbst die Tochter Maximilians, die als Kind nach Paris überführte Margaretha, Braut des Dauphins, wahrte sich bis in ihre letzten Tage, trotz ihrer französischen Bildung und Sprache, das Gefühl, keine Französin, sondern eine Niederländerin zu sein und als solche im Gegensatz zu Frankreich zu stehen.

Die Krone von Burgund war die reichste der Welt: Der Glanz, mit dem Karl der Kühne auftrat, überragte so sehr den der Kaiser und Könige, daß er oft den Neid gegen ihn weckte: Das Museum zu Bern bewahrt noch Teile der Beute, die die Schweizer bei Granson 1476 machten: Herzog Karl besaß noch, wie man hier sieht, Schätze im Sinne eines mittelalterlichen Fürsten, eine Überfülle an eigentlichen Wertgegenständen, an schwerwiegendem Reichtum: In 400 Reisekisten fand man in seinem Lager Gerät und Gewand, Gold und Silber, feine Leinwand und kostbare Brokate, in den Zelten unerhörte Schätze an Edelsteinen und Perlen: 1456 hatte Ludwig van Berghem aus Brügge die Kunst erfunden oder, richtiger gesagt, nach Europa überführt, Diamanten in Facetten zu schleifen; Karl ließ bereits einige der berühmtesten dieser Steine auf dem Schlachtfelde zurück: Den sogenannten Florentiner (jetzt im Besitz der österreichischen Krone) und den „Sancy", der aus Indien in Karls Besitz kam (jetzt im Besitz des Fürsten Orlow), den großen Diamant in der Tiara des Papstes. Alle wurden neben anderem Gestein, neben kostbar verzierten Reliquien und Waffen, Tellern und Schüsseln, Büchern und Rosenkränzen eine Beute der Schweizer Landsknechte.

Vergl. I, S. 684, N. 2224.

2472. Stillstand in der Malerei.

Dauernd bleiben die Handelsstädte der Niederlande der eigentliche Sitz der künstlerischen Bewegung. Aber diese hat nicht mehr eine aufsteigende Richtung, sondern erhält sich im wesentlichen durch die große Überlieferung. Das 15. Jahrhundert ist in seiner zweiten Hälfte nicht mehr so schaffenseifrig, nicht mehr so eigenartig wie der vorhergehende Zeitabschnitt. Es bewegt sich in der einmal gegebenen Richtung und bedient sich der handwerklichen Vorteile und des erreichten Könnens, um zu einer ausdrucksfähigen, willig dem Wunsche des Meisters folgenden Kunst zu gelangen. Der mächtige Zug, der vor einem Jahrhundert die niederländische Kunst ins Leben rief, ist verrauscht; es bleibt eine sichere Handhabung des Erlernten. Die tiefe religiöse Erregung ist verschwunden: Der Mysticismus in Spielerei mit Empfindungen, das mit Eifer betriebene Liebeswerk in eine wohl besser geregelte, aber

begeisterungslos geübte Wohlthätigkeit umgeschlagen. Überall starrt den Völkern die Erkenntnis vom völligen Verfall der Kirche entgegen: Kämpfe, wie sie die Lütticher mit ihrem Bischof, die Soester und Kölner gegen das leichtfertig verhängte Interdikt führten, sind äußere Zeugnisse der grausamen Enttäuschung aller Gutgesinnten bei den Reformationsbestrebungen, namentlich über den kläglichen Ausgang des Baseler Konziles.

2473. Hans Memling.

Den echtesten künstlerischen Ausdruck der Zeit bietet der Maler Hans Memling. Er war Rheindeutscher, in Mömlingen bei Mainz etwa 1435 geboren, wohl zu Mömlingen bei Aschaffenburg; seit 1461 sind Bilder seiner Hand nachweisbar; 1480 war er Hausbesitzer in Brügge und starb daselbst 1494. In jungen Jahren nach den Quellen der Kunst gekommen, war er zum Niederländer geworden. Seine Werke, eine stattliche Reihe von Bildern aus der heiligen Geschichte, den Freuden und Leiden der Jungfrau, dem Leben der Heiligen, bieten inhaltlich und malerisch nicht viel Neues. Er ist kein Umschöpfer, kein Neuerer in der Kunst. Aus einer in sich beruhigten Seele schafft er mit einem Zug zum fromm Empfindsamen, wie es in der älteren Kölner Malerei heimisch war. Er hatte viel gelernt und beobachtete genau. Aber er rückt an die Stelle des harten Wirklichkeitssinnes eine durch das Bestreben, dem Beschauer zu gefallen, geläuterte, daher vornehmer erscheinende und zugleich weichere Auffassung. Er strebt nach Ebenmaß und sucht eifrig nach Schönheit, sowohl in der menschlichen Gestalt wie namentlich in den mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Hintergründen. So erweist er sich als ein Meister einer fertigen Schule, freilich als eine ganz außerordentliche Kraft innerhalb dieser. Wie er ruhige Vorgänge darzustellen liebt, so erhalten auch die Gewänder bei ihm weicheren Fluß; die Körper sind besser beobachtet, auch das Nackte gelingt ihm zumeist gut; Füße und Hände sind kräftiger; die Gesichter erhalten eine bestimmte, sanfte Schönheit, etwas dämmernd Seliges, Leidenschaftsloses, das seine Bilder zu Freunden der harmlos Frommen aller Zeiten machte. Eine holde Innigkeit und demütige Seelenreinheit liegt namentlich auf den breiten, manchmal etwas leeren Stirnen der Frauen; der Mund ist klein, geschlossen, verschwiegen; die Haltung vornehm, ruhig, in sich gezogen; der Ausdruck nachdenklich, oft von einer lächelnden Traurigkeit. Immer sind die Heiligen von großer Pracht umgeben, sitzen die Jungfrauen vor kostbaren Sammeten, persische Teppiche zu Füßen, Kronen zu Häupten. Sie haben etwas von der Majestät, die die Niederländer liebten: In höchstem äußerem Glanz einen bürgerlich bescheidenen, mit Niederen freundlichen Sinn; äußere Pracht, aber innere Gleichheit des Menschentums; nicht das Herauskehren der starken Persönlichkeit, sondern der Empfindung, daß wir ja alle vor den ewigen Gewalten gleich seien.

Vergleicht man den Stand der niederländischen mit der gleichzeitigen florentinischen Kunst, so wird die Freude an Memlings Kunst getrübt durch die Erkenntnis, daß in ihr der Stillstand auf vom älteren Geschlecht errungenen Gebiet, in der italienischen Wahrheitsstrenge aber die Grundlage für die überwältigende Größe der Folgezeit liegt. Die Zeit forderte ernste Bethätigung im Kampfe der Geister, Memling bot nur sinniges Vertiefen in die Stille: er wich der Schlacht und ihrem Stürmen aus. So sind seine Bilder an sich wohl entzückend, die Farbe voll Glanz, die Zeichnung voll Innigkeit, die Erzählung der Vorgänge treuherzig, aber die kunstgeschichtliche Bedeutung entspricht nicht der liebenswürdigen Leistung.

Vergl. S. 83, N. 2349.

Sein Ruhm ging in die Weite, sein Werk gefiel aller Welt: 1473 ließ jener Geschäftsführer der Medici in Brügge, Portinari, ein großes Bild, das Jüngste Gericht, nach Florenz verfrachten. Ein Danziger Kaper nahm das Schiff weg und überführte das Bild an die Marienkirche seiner Vaterstadt; Lübeck bestellte für eine Domkapelle einen Altar (1491) mit vielen, teils noch in Steinfarbe gehaltenen Darstellungen der Leiden Christi; in Dijon finden sich von alters her Werke seiner Hand; beim Kardinal Bembo hingen solche 1470 in Padua. Das Beste besitzt aber immer noch seine Heimatsstadt Brügge und zwar namentlich das Hospital

St. Johannes. Dort vor allem der Ursulaschrein mit zahlreichen Darstellungen aus dem Leben der Heiligen, die ebenso ausgezeichnet sind durch malerische wie durch Vorzüge des Aufbaues: Eine Welt wohlgezogener, von den Leidenschaften nur wenig bewegter Menschen; ein absichtliches Nichtsehen der Schäden der Welt; überall friedliche Schönheit, frommes Mitthun im kirchlichen Leben der Zeit. Und dann die Heil. Jungfrauen (Anbetung in St. Johannes zu Brügge, die Sieben Freuden in der Pinakothek in München; die Sieben Leiden in der Pinakothek zu Turin; die Verehrung durch die Familie Floreins im Louvre; und andere mehr): In sorgender Liebe wird sie immer wieder dargestellt, das sanfte, stille, nachdenkliche Weib mit niedergeschlagenen Augen, dem die Engel lächelnd dienen und das ein Hof von Heiligen und Anbetenden umgiebt. Ein Schäfchen naht hier, neugierig schauen die Kinder über die Schultern der knieenden Eltern, allerhand heitere Dinge spielen sich im Hintergrund ab: Das Kind spielt, die Himmelskönigin ist im Grunde nur ein holdseliges niederländisches Weib! Es ist etwas Demokratisches in diesen Bildern. Die höchste Stufe seiner Kunst erreicht Memling im Bildnis: Jenes des Martin von Newenhoven (St. Johannis zu Brügge, 1487), das des Willem Moreel im Brüsseler Museum; die zahlreichen Einzeldarstellungen der Betenden auf den Stiftungsbildern sind von einem Meister gemalt, der in die Seelen zu schauen und ihnen einen Widerschein der eigenen Ruhe mit der Welt mitzugeben vermochte.

2474. Memlings Schule.

Memling war aus dem Holze, aus dem man die großen Lehrer der Kunst, die Schulebildner schnitzt: Ein Mann, der selbst viel gelernt hatte und mit seinem Können in Eintracht lebte, also dies auch bequem zu verwerten verstand: Das ganze folgende Malergeschlecht hängt von ihm ab, hat bei ihm gelernt, mag nun der Einzelne für sich selbst in Lehrverhältnis zu ihm getreten sein oder nicht.

2475. Niederländer.

Unter den Schülern brachten es nur wenige über eine mehr oder minder selbständige Fortführung des Gedankeninhaltes des Meisters hinaus. Zudem wissen wir wenig von den meisten unter ihnen: Gerhard van der Meire in Gent schreibt man eine Anzahl Bilder zu, ohne aber seine malerische Persönlichkeit mit Sicherheit feststellen zu können, obgleich er sich eines ziemlich weitreichenden Rufes erfreut zu haben scheint. Gerhard David, Holländer von Geburt, zu Oudewater um 1450 geboren, 1483 Meister in Brügge, 1501 Vorstand der Malergilde, erweist sich namentlich als feiner Landschafter und Darsteller einer schlicht ernsten Sanftmut. Daß seine Bilder vielfach für solche des Memling galten, ist aber doch sein bester Ruhm. Joachim Patinier aus Bouvignes bei Dinant? († 1524) steigert noch das Streben nach Belebung der Landschaft: er gilt als der eigentliche Begründer dieser Kunstweise, obgleich er im Grunde sich nur dadurch von seinen Vorgängern unterscheidet, daß er in die getreu wiedergegebene Gegend kleinere Gestalten setzte. Am besten ist er dort, wo er die wallonischen Hügelreihen und Flußthäler darstellt, während der Zug des Herzens ihn zur Schilderung wild bewegter Felsklüfte hinlenkte, die ihm selten ganz gelangen. Hieronymus Bosch (1460?—1516), der sich nach der Brabanter Stadt Hertogenbosch nannte, aber auch van Aken hieß, also wohl Aachner war, bildete einen anderen Zweig der Kunst aus: Er wollte belehren, erziehend wirken; der stillen Seligkeit der Jungfrauen die Schrecken der Hölle entgegensetzen, wie sie seine Lehrer im Letzten Gericht zu schildern liebten: Er malte daher allerhand Teufel, die erschrecklich wirken sollten; zumeist aber in ihrer oft witzigen Scheußlichkeit, in ihrer derben Form der Verhöhnung der Sünden der Welt eher belustigend sind. Es stimmt denn auch damit, daß Bosch als einer der ersten neben sehr verzerrten Darstellungen der Peiniger Christi die lustigen Gelage darzustellen wagte, in denen die Niederländer stets sich als Meister hervorgethan haben. Des Johann Bellegambe aus Dowaai (etwa 1504—1530 thätig) Hauptwerk befindet sich in der Frauenkirche zu Dowaai: Ein Flügelaltar mit der Anbetung der heiligen Dreieinigkeit von mächtiger Ausdehnung. Es ist

der erste von dieser Reihe, der in seinen Bildern die heimische Gotik verläßt und den Italienern in der Nachahmung antiker Schmuckgebilde folgt. Neben ihm der (fälschlich?) **Johann Mostaert** genannte Künstler (geb. zu Haarlem und dort thätig), den die Statthalterin Margaretha als Bildnismaler bevorzugte, dessen Werke sich aber nicht sicher nachweisen lassen.

2476. Kölner Meister. Vergl. S. 60, N. 2419.

Die Maler der Kölner Schule kennt man größtenteils nicht ihrem Namen nach. Man nennt sie nach ihrem bekanntesten Werke. Dort zeigt der Meister der heiligen Sippe (bis gegen 1520 thätig), der 1484 in dem Votivbild zu Neuenahr (jetzt in Privatbesitz zu Bloemersheim) noch als in der älteren Richtung befangen; aber er machte seit 1490 die farbigen und zeichnerischen Fortschritte der Niederländer sich zu eigen. Der Sippenaltar (im Kölner Museum), einer mit Nebenvorgängen überfüllte, in den Einzelheiten wie im Tone aber überaus reizvollen Anlage, zeigt ihn auf seinem Höhepunkt. Ihm folgt der Meister des heiligen Bartholomäus (1485), der nach der Zahl seiner Aufträge ein geachteter Künstler war; seine Hauptwerke sind: Der Thomasaltar, Kreuzaltar, die Kreuzabnahme, sämtlich im Kölner Museum; der Bartholomäusaltar in der alten Pinakothek in München; Kreuzabnahme im Louvre); er erweist sich als ein tüchtiger Beherrscher der Zeichnung und der Farbe, voll feiner Beobachtung, wenngleich oft überzierlich, von einer halb prunkvollen, halb weinerlichen Stimmung. Dann **Anton Woensam** (von Worms, seit 1518 in Köln thätig, namentlich auch als Holzschneider, † daselbst 1541), trockener, nüchterner, aber oft größer in der Auffassung, ruhiger im Aufbau der Bilder. Der Meister von St. Severin (etwa von 1500—1515 thätig), in der Farbe glänzend funkelnd, von einem ernsten, grübelnden, oft das Häßliche geradezu suchenden Natursinn, knochig und hart in der Bildung der Glieder.

2477. Kalkar.

Im benachbarten Kalkar wirkte zeitweilig ein Meister, der zwischen Köln und den Niederlanden mitten innen steht: **Jan Joest**, † zu Haarlem; indem er die vier Flügel des Altars der Nikolaikirche 1505—1508 mit einer Reihe von Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariä schmückte. Er scheint der Lehrer jenes Kölner Künstlers gewesen zu sein, der als Meister des Todes der Maria (etwa 1515—1530) bekannt wurde (Hauptbild in der Münchner Pinakothek, ein ähnliches im Rudolfinum zu Prag, im Museum zu Köln). Eine Anzahl seiner Werke in Italien (in S. Donato in Genua, Sta. Luca d'Erbe bei Genua, jetzt in der Galerie zu Dresden, und andere mehr) weisen darauf, daß der Künstler im Süden gereist ist; dort zwar mancherlei Neues an Einzelformen aufnahm, nicht aber in seinem Grundwesen sich änderte. Ihm nahe steht **Bartholomäus Bruyn** (geb. zu Köln 1493, 1550 und 1553 Ratsherr daselbst, † 1557); er glänzte namentlich als Schöpfer schlicht ernster Bildnisse (in der Berliner Galerie, Kölner Museum, im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.), aber auch von Altarbildern, in denen er sich lange und erfolgreich gegen das Übergewicht Italiens wehrte und streng stilisierte, würdige, farbenprächtige, wenngleich nicht immer glücklich aufgebaute Gruppen schuf. Namentlich der Hochaltar im Dome zu Xanten (1529 bis 1536) zeigt ihn auf der Höhe in dieser Richtung.

2478. Mainz.

Aus den Gebieten rheinauf melden sich eine Anzahl Künstler; namentlich Mainz scheint diesen eine Heimat gewesen zu sein. Der Meister des Hausbuches dürfte dort etwa 1450 bis 1505 gelebt haben, ein glänzender Künstler, der in Zeichnungen und Bildern sich als ein sorgfältiger Beobachter der einfachen Vorgänge der Welt bekundet.

2479. Quinten Metsys.

All diese Meister haben entzückende Werke von hohem Kunstwert geschaffen. Aber als Schulglieder, in einer Weise, daß es einer hochentwickelten Kennerschaft bedarf, um die Vorteile jedes einzelnen gegen die des anderen abzuwägen, ja nur die Werke untereinander zu unterscheiden. Freier steht ihnen **Quinten Metsys** (Massys) gegenüber, der 1460 zu Antwerpen geboren, ursprünglich Kunstschmied und als solcher Verfertiger des Brunnengitters vor der Frauenkirche zu Brüssel war, 1491 nach Antwerpen übersiedelte und dort 1530 starb; ein

hochgebildeter Mann von den italienischen Meistern verwandter geistiger Vielseitigkeit. Leider kennen wir seine Jugendwerke nicht; die ersten datierten Bilder, die Grablegung Christi zu Antwerpen und die Legende der heiligen Anna zu Löwen, stammen von 1508 und 1509, Werke, die wie ein Wiederaufleben Rogiers van der Weyden wirken in der Kraft und Tiefe der Empfindung, an Schönheit des Tones und Vornehmheit des Vortrages dem Besten der niederländischen Kunst sich anschließen, voll mystischer Tiefe und zugleich kräftiger Beobachtung. Gerade diese läßt Metsys den Weg zu einer eigenen Kunstart finden: Er malt Sittenbilder, Darstellungen des weltlichen Lebens, den Bürger in seinem Kaufladen, den geizigen Geldmann, den Rechtsanwalt mit den prozeßsüchtigen Parteien, den bestechlichen Richter, den Wucherer und die geldgierige Dirne: All dies mit der Absicht, die Sünden der Zeit zu geißeln, doch zugleich mit einem duldsamen Lächeln; mit dem Bestreben, sie nicht als zu häßlich erscheinen, ihr Bild zu einem angenehmen werden zu lassen; in dem das Widrige nur als Widerspiel des Schönen, zur Durchdringung des Gegenstandes mit malerischen Werten dient.

2480. Niederländische Art.

Wenn auch mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts italienische Anregungen ins niederländisch-burgundische Reich dringen, so wahrte sich doch seine Kunst lange den eigentümlichen Zug: Die Heiligen ohne Glorienschein, im Kleide der Zeit und zwar nach neuester Mode darzustellen; nicht als besonders schöne, sondern als eigenartig gebildete Menschen; sie mit einem gewissen Pomp auftreten zu lassen und durch sie das Bildnis der Besteller und anderer in das Gemälde einzuführen: das bleibt im wesentlichen das Ziel. Die Anbetung der Könige erhält sich deshalb dauernd als beliebter Vorwurf, weil in ihr die Pracht der Kleidung und die Porträtmalerei am besten in der Nachbarschaft der Jungfrau und des Kindes rücken kann. Dieselben Menschen dienen auch in der Folgezeit als Modell, dieselbe Auffassung herrscht dauernd vor: Die der schlichten Redlichkeit hinsichtlich der Zeichnung und der Freude an der Pracht der Farbe. Es bleibt ein Schimmer des Kirchentones in den Bildern, ein gebrochenes farbiges Licht, wie wenn sie hinter oder für Glasmalereien entstanden seien. Die Bewegung ist germanisch, gemessen, im Schmerz und der Erregung wird sie leicht eckig und hart. Gerade der südliche Schwung der Glieder, die Weichheit entwickelter Muskulatur war es, was die nach Italien wandernden Niederländer zuerst an der Überzeugung von der Trefflichkeit ihrer Schule irre machte: Erst als sie dort einer Richtung gegenübertraten, die gleiche akademische Sicherheit erlangt hatten wie ihre eigene, schwenkten die schulmäßig gebildeten Köpfe von der heimischen zur fremden Kunstlehre ab.

2481. Bildnerei.

Nur wenig von dem, was die niederländischen Bildhauer und namentlich auch die Bildschnitzer schufen, überdauerte die Bilderstürme des 16. Jahrhunderts und der französischen Revolution. Gerade die Altäre sind zumeist das Ziel ihrer Verwüstungen gewesen, gerade der Prunk an heiligster Stätte weckte die blinde, gegen den Reichtum der Kirche gekehrte Wut. Aber der gemeinsame Zug vieler jener Werke, die sich außerhalb der Grenzen ihres Ursprungslandes erhielten, lassen uns erkennen, welcher Art diese Arbeiten waren. Man liebte es, das Flachbild zu verwerten und zwar meist in dicht gedrängtem Aufbau viele kleine Gestalten zu vereinen, oft einzelne Gestalten frei vor die Hintergründe zu stellen, so daß sie volle Beweglichkeit, die Darstellung Tiefe und Raum, der Vorgang an Lebendigkeit gewann. Vielfach waren diese Bildwerke in voller Farbigkeit durchgeführt; seltener, wohl meist nur aus Sparsamkeitsrücksichten das Holz sichtbar, nur durch einige Vergoldungen belebt. Solche besitzt der Altar aus St. Anthonis bei Boksmer (jetzt in Heeswijk); Altarreste befinden sich in der Sammlung zu Utrecht, in Haarlem, in der Liebfrauenkirche zu Brügge, in der Sammlung des Haller Thores in Brüssel. Besser erhalten sind die Chorschranken in S. Baafs zu Haarlem, der Lorenzkirche zu Weesp u. a.

2482. Altäre.

2483. Lettner. Eine Fülle von bildnerischem Schmuck in Sandstein ist auf die zahlreichen Lettner verstreut, die nun auch hier die Geistlichkeit von der Laienwelt trennen und dieser in ihrem Schmuck Ersatz bieten sollen für den verlorenen Anblick der Hauptaltäre: Zahlreiche von ihnen zerstörten die Bilderstürmer. Aber noch stehen sie zahlreich an ihrem alten Standort: in Boendael und Audegem bei Brüssel, in Herenthal, Leau und Hackendover in Brabant. Damals auch erhielten die Stadthallen von Gent und Brüssel, von Brügge und Löwen ihren reichen Schmuck an Bildsäulen. Es regte sich überall der Meißel und zwar mit einem Eifer und einem Erfolg, daß man in dieser Zeit geradezu die Bildnerei als die eigentlich von der niederländischen Kunst bevorzugte Darstellungsform bezeichnen kann.

2484. Grabmäler. Das glänzendste Werk ist das des Brüsseler Meisters Pieter de Beckere, der (1496—1502) das anmutige und dabei doch großartige Denkmal der Maria von Burgund, † 1482, in der Liebfrauenkirche zu Brügge schuf: Je ein rechtwinkliger Sarg mit reichem Schmuck in Ranken, Wappen und Engelgestalten. Oben liegt ausgebreitet die in Bronze gegossene reizende Gestalt der jungen Gemahlin Kaiser Maximilians, der reichen Erbin der Krone, mit zum Gebet erhobenen Händen. Noch herrscht hier die volle bildnerische Kraft, namentlich im schlichten Erfassen der Persönlichkeit, wie sie seit mehr als einem Jahrhundert das stolze Gut der Niederlande war.

Älter ist der Burgunde Jacques Morel (aus Lyon, † zu Angers 1453), ein Bildhauer, der sich in den Bahnen der großen Schule seiner Heimat bewegte und, von Ort zu Ort wandernd, seine Kunst meisterlich übte. Sein Hauptwerk, das Grab des Karl I. von Burgund und seiner Gemahlin, der französischen Prinzessin Agnes zu Souvigny ist ein deutlicher Beweis dafür, daß auch jetzt noch die Bildhauerei in der Slüterschen Überlieferung sich bewegt. Morels Schüler Antoine le Moiturier (aus Avignon) folgt gleiche Wege. Es sind diese und ihre Zeitgenossen Meister, die völlig ihre Aufgabe beherrschen: Ein Köpfchen von der Feinheit jenes behelmten, das die Jungfrau von Orleans darstellt (Museum zu Orleans), die Grabstatue der Agnes Sorel, der berühmten Geliebten Karls VII., im Schlosse Loches, zahlreiche Werke der Kleinkunst beweisen, daß hier die Bildnerei noch mit der niederländischen Malerei Schritt zu halten vermochte, daß sie gleich dieser die im 14. Jahrhundert erreichte Höhe mit Anstrengung behauptete, freilich wieder ohne neue Gedanken hervorzubringen.

2485. Gemalte Bildwerke. Will man die Art der niederländischen Bildnerei über das noch Vorhandene hinaus genauer studieren, so ist man auf ihre Nachbildung an den Altarbildern der Maler angewiesen: Man erkennt, daß die Belebung in der Bewegung, das Vermögen, seelische Kämpfe zum Ausdruck zu bringen, die Gestalten in sprechende Beziehung zu einander zu bringen, nicht ein Vorrecht des Pinsels war, daß sie es auch den Werken des Schnitzmessers und Meißels nachempfanden. Vom Genter Altar der Brüder van Eyck bis auf den „Meister vom Tode der Maria“ begleiten diese Schnitzwerke die farbigen Bilder.

2486. Bildwerke in Deutschland. Auf jetzt deutschem Boden sind sie selbst nicht selten anzutreffen. Niederländische Bildner waren es, die die Nikolaikirche zu Kalkar mit einer Reihe von Altären schmückten. Meister Lodewik schuf das Schnitzwerk am Schreine des Hochaltars 1498—1500, die Gruppen am Unterbau Jan von Haldern (bei Rees), die kleinen Flachbilder und zwei größere Gestalten Derick Jegher. Älter sind die mit frischer Natürlichkeit wiedergegebenen Vorgänge aus dem Leben der Maria an einem zweiten Altar von Meister Arat (1483—1492) und der Untersatz zu diesem von Everhard von Monster. Prächtig durchgebildet ist die Gruppe des Selbdritt am Annenaltar von Derick Bogaert (1490).

Das benachbarte Xanten und sein Viktordom beherbergen ähnliche Werke. Schon 1476 wurden in Kalkar ein Christus und zwei Engel für den Hauptaltar bestellt, 1525—1533

fertigte Wilhelm von Rurmond, der in Köln lebte, in Gemeinschaft mit dem Maler Bartholomäus Bruyn die kostbare Umrahmung des Schreines. Zu den bedeutendsten Künstlern dieser Gruppe gehörte Heinrich Douwermann aus Dinslaken bei Duisburg, der 1510 bis 1515 den Marienaltar zu Kleve und bald darauf jenen zu Kalkar fertigte, ein Meister, der schon von der italienischen Kunst beeinflußt, namentlich von Michelangelos um 1503 geschaffener, in der Frauenkirche zu Brügge aufgestellter Jungfrau. Für Xanten schuf er 1521 den Altar der sieben Schmerzen Mariä und — sein bedeutendstes Werk — fast überreich 1533—1544 die figürliche Ausstattung des Hauptaltares. Adrian van Overbeck aus Antwerpen gestaltete die Altäre der heiligen Anna und des heiligen Joseph für Kempen (1513—1529).

Der Handelsgeist der Niederländer zeigt sich am häufigen Vorkommen ihrer Werke in der Ferne. Lübeck scheint wieder, wie im früheren Mittelalter, der Markt für bildnerische Erzeugnisse gewesen zu sein. Aber noch bis ins 16. Jahrhundert hinein war die Kunst hier von bescheidener Bedeutung, die Handwerker vom Rate ausgeschlossen, dem Vornehmeren jede Handarbeit durch mächtige Gesetze der Sitte verboten. Jener Klaus Berg aus Lübeck, dem Christian von Dänemark 1497 den Bau des Altares in der Odenser Franziskanerkirche (jetzt in der Frauenkirche) übertrug, war ein vornehmer junger Mann, dessen Eltern Gott einen Dienst zu erweisen glaubten, wenn sie ihrem Sohn das Zeichnen gestatteten. Er kam denn auch mit zwölf in Seide gekleideten Schnitzern nach Dänemark und ließ nach seinen Entwürfen bis 1520 an jenem Altar arbeiten. Erst nach und nach entwickelte sich die Schnitzerei in Holstein, und zwar allem Anschein nach unter dem Einfluß der Kongregation von Windesheim, die bei Zwolle ihre Heimat hat. Die zu ihr gehörigen Klöster Segeberg und Bordesholm sind es, die den größten unter den norddeutschen Holzschnitzern, Hans Brüggemann (aus Husum, gestorben daselbst nach 1528), beschäftigen. Der Segeberger Altar dürfte 1502 von dem unverkennbar in den Niederlanden gebildeten Meister begonnen sein, ein Werk, in dem die Leiden Christi in 13 figurenreichen Tafeln dargestellt sind und zwar mit entschiedener Vorliebe für das Peinigende und nicht ohne Schwäche hinsichtlich der idealistischen Gestalten, mit mehr Erfolg in kleinen als in großen, in bekleideten als in nackten. Der Altar zu Bordesholm (jetzt im Dome zu Schleswig, 1514 [?] begonnen, 1521 vollendet) überbietet den älteren. Man hat 398 Figuren in 22 Feldern an ihm gezählt, die alle mit sorgsamer Liebe durchgeführt, zwar vielfach an Dürer sich anlehnen, aber doch in dem (nicht immer gleichwertigen) Aufbau eine selbständige rüstige Schöpferkraft bekunden. Die den Rundbogen bevorzugende Architektur in ihrem köstlichen Reichtum, die malerische Anordnung der keck und sicher geschnitzten Vorgänge, die Neigung, perspektivisch den Raum im Bilde darzustellen — das alles zeigt deutlich, daß hier niederländische Schule wirkt, wie denn auch die Freude am Schmerzlichen, ja Grausigen einen Nachglanz der mystischen Gemütsrichtung der Windesheimer Kongregation darstellt.

Vergl. S. 58, N. 2416.

2487. Hans Brüggemann.

Ähnliches findet sich in Schleswig-Holstein auch noch an anderen Stätten, so in Husum am Altar der Marienkirche 1521—1527, am Altar zu Schwabstedt, im Taulow-Museum zu Kiel und anderer Orten. Eine an prächtigen Schöpfungen reiche Schnitzerschule knüpfte sich an die großen Werke des leitenden Meisters und schuf dem Lande bis tief ins 16. Jahrhundert hinein eine leitende Stelle in dieser Kunstweise.

Solche Schnitzereien, wie sie in den Niederlanden gefertigt wurden, waren ebensosehr wie die Bilder Gegenstand reger Ausfuhr. Mehr noch galt dies von den Bildteppichen, die noch weniger als Bilder auf der Reise dem Verderb ausgesetzt, nachweisbar von Antwerpen oder Brüssel bis in die fernsten Lande ausgeführt wurden. Gerade in diesem Kunstgebiete setzte sich das Fremdländische zuerst an den Küsten der nordischen See fest: Man

2488. Bildteppiche.

Vergl. S. 20, N. 2314.

lieferte die Entwürfe dorthin, um nach ihnen weben zu lassen. Man schätzte die Arazzi, d. h. die Teppiche von Atrecht (Arras) in Italien zu einer Zeit, wo man dort selbst nur von Ausländern solche fertigen lassen konnte. Berühmt ist vor allem die Thatsache, daß Papst Leo X. sich von Raffael Entwürfe zeichnen ließ: „Die Thaten der Apostel“ (jetzt im South-Kensington-Museum in London), die ein Brüsseler Weber, Peter van Aelst seit 1515 ausführte. Dieser Weber stammt aus Edingen (Enghien) im Hennegau, wird 1497 zuerst genannt und ist bis 1521 als für den Papst thätig nachweisbar; seine Werke sind erhalten im Vatikan, in den Museen zu Berlin, Dresden, Wien, Wallfahrtskirche zu Loretto. Rafael und seine Nachfolger, die für Teppiche zeichneten, Giulio Romano, Francesco Penni und andere, durchbrachen den niederländischen Stil nicht eben glücklich, indem sie an Stelle der dem Weben angemessenen Vielgestaltigkeit die monumentale Größe des Freskobildes setzten. Noch heute schätzen die Sammler an Teppichen die kleinen Gestalten über die großen, zeigt sich der Wert der Arbeit besser in der Behandlung von lebhaft farbigen Einzelheiten als in der breiter, leicht modellierter Flächen.

Mit dem Übergang von Atrecht an Frankreich wurde Brüssel zum Hauptsitze der Bildweber. Seit 1448 zu einer Gilde vereint, bildete sie bald ein wichtiges Glied der Bürgerschaft; 1525 wurden ihre Vorlagen gegen Nachbildung durch andere geschützt, ihre Fabrikmarken in Rollen eingetragen. Neben ihm wächst die Weberei in Doornijk, seit dies wieder zu den Niederlanden zurückfiel (1525). In Brügge beginnt 1506 die zünftische Regelung der Bildweber, in Gent bildeten sie eines der unruhigsten Gewerbe, bis 1539 viele von ihnen vertrieben wurden. Die wichtigsten Orte wurden Edingen und Audenarde; lebten doch in der letzteren Stadt und ihrer Umgebung bis zum protestantischen Aufstand von 1539 12—14000 Arbeiter von der Herstellung der Teppiche.

Große Mengen von Arbeiten wurden namentlich auf dem Markt zu Antwerpen und Bergen op Zoom verkauft. Man hat an ihnen den unmittelbaren Einfluß der Maler der Niederlande deutlich nachgewiesen, ja einzelne Gestalten, ganze Gruppen erkannt, die ohne weiteres aus Bildern entlehnt sind: Daß dies vorzugsweise an kirchlichen Gegenständen der Fall ist, hat seinen Grund in dem Umstande, daß diese sich besser erhielten. Es fehlen aber auch nicht weltliche Darstellungen, wie die in reizender Unbefangenheit als neuzeitig geschilderten alten Könige Galliens in der Kathedrale zu Beauvais; und auch die Legende wird zum zeitgenössischen Geschichtsbild oft von großer Lebendigkeit und Kraft. Früh erscheint auch hier in den Umrahmungen Anklang an antike Formen, eine zierlich spielende Renaissance: Aber sichtlich wehrten sich die alten Meister lange gegen das Aufkommen der italienischen Zeichnung: Bis tief ins 16. Jahrhundert und über dessen Mitte hinaus liebten sie vorzugsweise jene Technik, die sich an älteren Entwürfen entwickelt hatte und alle Feinheiten der besonderen Webart in hervorragender Weise zu zeigen befähigte. Gerade die berühmtesten Weber, wie Peter Pannemaker in Brüssel (1519—1534 nachweisbar) arbeiteten nach Rogier van der Weyden, Bernaert van Orley und anderen heimischen Meistern.

2489. Vervielfältigende Kunst. Lukas von Leiden.

Die volkstümlichste unter den Künsten der Niederlande, die vervielfältigende, hält sich daher auch am längsten in den volkstümlichen Formen. Die bezeichnende Persönlichkeit ist hier Lukas von Leiden (geb. zu Leiden 1494, in Antwerpen thätig, † 1533), ein Mann von großer Sicherheit und geschmackvollem Vortrag, der eine bei den Niederländern damals noch seltene Kenntnis des Nackten und ein großes Verständnis für anmutige, vollere Form besaß und wie in seinen Bildern so in seinen Stichen auch nach anderer Richtung sich als ein tüchtiger, anregender Meister erweist. So ist er einer der ersten, der das witzige Sittenbild zu Ehren bringt, wie etwa in seinen Kupferstichen: das Milchmädchen (1510), der Zahnarzt, der Chirurg, die Musikanten. Es zeigt sich hierin die Überwindung der gestreckten und

Vergl. S. 64, N. 2429.

eckigen Zeichnung in den älteren Stichen. Auch der Landschaft steht er anders gegenüber wie die meisten seiner Landsleute: Er sucht lebhaft danach den bisher selten recht mit dem Hintergrund zusammengehenden Vordergrund mit diesem zu verbinden, Raum im Bild zu schaffen: Seine letzte Arbeit, die Heilung des Blinden (1531, Eremitage zu Petersburg), mit ihrem schönen Waldinnern giebt Zeugnis hievon, ebenso aber auch sein Stich: der heilige Antonius, von 1509. Freilich führte dieses Streben nach vorwärts auch ihn, nachdem er sich an Dürer fortgebildet, zuletzt in die Nachahmung der Italiener, nachdem er schon 1509 begann, wenigstens in seinen Stichen Anklänge an die Bauformen der Antike zu zeigen: So auf der Schaustellung Christi. Ähnliches zeigt Jakob Kornelissen von Amsterdam auf den 1517 vollendeten Blättern seiner Großen Passion am Rankenornament und der Ausstattung der Rüstungen der römischen Krieger. Der Meister mit dem Krebs (Franz Crabbe [?] aus Mecheln, † 1548), Alart Klassen und andere Meisterreihen sich an.

2490. Gießerei.

Immer noch blühte in den Niederlanden die Kunst des Gießens. Meister Arnt zu Maastricht goß das Taufbecken der Kathedrale zu Herzogenbusch, Jan von Venloo (1482) jenes von St. Martin zu Wyk-Maastricht, und viele andere bezeugen dies durch vorzügliche Werke. Noch kaufte Deutschland gern seine Glocken auf dem Markt von Amsterdam. Bronzetafeln wurden hier für das Inland (z. B. das Grabmal der Katharina von Bourbon in der Stefanskirche zu Nymwegen von Willem Loemansz van Keulen, 1512 vollendet) und das Ausland gegossen.

2491. Tischlerei.

Gleichzeitig erscheinen diese Anfänge im Kunstgewerbe, die man an den Wandvertäfelungen und Kaminen, den Schränken und Stühlen, namentlich aber an den Altarschränken vieler Kirchen beobachten kann. Dirderik Sybradszoon aus Mecheln fertigt die zu St. Baafs in Haarlem (1510) noch in üppiger Spätgotik; für jene des Utrechter Domes forderte man vom Gießer Gregorius Willemans aus Antwerpen (1519) ausdrücklich antike Formen. Das gleiche gilt von den Chorschranken des Utrechter Domes, die Jan und Gilles van der Ende in Mecheln gossen (1522).

2492. Glasmalerei.

Glänzend stand es um die Glasmalerei: In Brüssel, Gent, Antwerpen, Doornijk blühende Werkstätten. Im Dom der letzteren Stadt erhielten sich die glänzendsten Erzeugnisse dieser Kunst, die etwa mit den Werken des Dierick Bouts stilistisch zusammengehen. Dargestellt ist auf den sieben Fenstern der Südapsis des Querschiffes, die um 1460 entstanden, die Geschichte der Kirche. Diese sind in eine malerisch erfaßte Architektur gestellt; heben sich von leuchtenden, teppichartig gemusterten Flächen ab; suchen die Gestalten mehr und mehr zu realistischer Durchführung zu bringen. Noch überragt das einheitlich gefärbte Glas, aus dem ein Mosaik gebildet ist; noch wird die Zeichnung durch die verbindenden Bleiruten und das aufgetragene Schwarzlot allein bestimmt. Aber diese wird reicher behandelt, Übergänge werden gesucht.

Vergl. I. S. 527, N. 1721.

Die Glasmalerei wurde zur echten Monumentalkunst: Die reichen Kirchenstifter und Wohlthäter beschenkten die Gotteshäuser mit umfangreichen Werken, sie erfüllten aber auch ihre Schlösser damit. Man empfand in den Kirchen die bunten Fenster als künstlerische Notwendigkeit und wendete alle Mittel an, um sie den beliebtesten Bauten zuzuführen. Vornehmer Leute Sünde wurden oft mit der Verpflichtung gebüßt, große Fenster herzustellen. Freilich erhielt sich nicht eben viel hiervon. So das Fenster zur Ehre der Ehe Philipps des Guten mit Johanna der Wahnsinnigen im Dom zu Antwerpen (von 1503, 1580 verändert); jene in der Kathedrale zu Diest (Ende 15. Jahrhunderts); dann die verwandten in der Kathedrale und in St. Ouen in Rouen und andere mehr. Mit dem neuen Jahrhundert kam immer mehr das Malen mit Überfanggläsern auf, durch das die alte Strenge überwunden und der Kunst der Glasmaler neue Anregungen gegeben wurde.

2493. Religiöse Bewegungen. Während des endenden 15. Jahrhunderts stellten die Niederlande immer noch jenes Gebiet dar, auf dem das religiöse Leben am regsten sich entwickelte; auf dem sich über die dogmatische Streitigkeit der Franziskaner und Dominikaner, über Fragen, wie die der unbefleckten Empfängnis der Maria hinaus, eine seelische Glaubensvertiefung äußerte. Während 1496 die Universität Paris und ihr folgend bald darauf die deutschen Hochschulen dem die Aufnahme verweigerten, der sich nicht zu dieser neuen Lehre bekannte; hielt ein Johann von Goch (im Kleveschen) vor allem die Einfalt hoch, die Glaubenswärme, durch die eine Rechtfertigung vor Gott besser zu erzielen sei als durch gute Werke und Rechtgläubigkeit im Sinn der Kirche; wagte er es in einer fast krankhaften Abneigung gegen die Werte natürlicher Erkenntnis und die diese damals vertretende scholastische Philosophie und gegen die äußerliche Frömmigkeit den Gelehrten seine schlichte evangelische Hingabe an das offenbarte Wort entgegenzustellen. Johann von Wesel erhob sich schon zur entschiedenen Ablehnung des Ablasses, der mitwirkenden Verdienstlichkeit oder gar Notwendigkeit der guten Werke zur Erlangung der Rechtfertigung; er trat schon der ruhelosen Wirkerei entgegen, die das Volk in allen seinen Gliedern erfaßt hatte. So griff er den Grundzug der lutherischen Reformation auf, ein Reformator vor der Reformation. Früher wie an anderen Städten setzte hier auch der Humanismus ein: Erasmus ging aus der Schule von Deventer hervor; Hegius, sein Lehrer, war Rektor in Wesel. Es bewährt sich der innere Zusammenhang der Windesheimer Kongregation als ein letzter Hort der in Werkthätigkeit versinkenden Kirche, als eine Zufluchtsstätte jener Geister, die statt im Dogmenstreit und Personenkampf, im Wunderglauben und in Kirchenfesten, in der Flut der Messen und Wallfahrten, vor allem in der Einkehr in sich selbst die Lösung der kirchlichen Fragen suchten.

2494. Baukunst. Freilich, ihr Kreis war eng geschlossen; sie war hervorgegangen gerade aus den besonders scharf sich äußernden kirchlichen Schäden. Ringsum blühte die Religion der Werkheiligkeit, der Gewissensangst, die in Opfern sich Ruhe zu schaffen strebte; die zwischen der Sucht, in kirchlichen Dingen den höchsten Ruhm durch die gewaltigsten Leistungen zu erringen, und der Erkenntnis schwankte, daß auch mit dem kostbarsten Bauwerke dem darbenden Volke kein Ersatz für die Kälte der Herzen geboten wurde.

Nach zwei Richtungen entfaltete sich im Bauwesen das Streben der auf der Lehre von den guten Werken sich aufbauenden kirchlichen Ruhmsucht und des Wunsches, den Massen die Tröstungen des Glaubens zuzuführen: Im größten Reichtum der Durchbildung, der sich namentlich an mächtigen Turmbauten und kostbar ausgestatteten Schauseiten sehen ließ; und in breiter Entfaltung der Schiffe, die, nun oft zu fünfen angeordnet, der wachsenden Volksmenge Raum zu geben hatten.

Neue Gedanken brachte die Baukunst so wenig als die Malerei, wohl aber eine erstaunliche Sicherheit in der Beherrschung des Steines, eine wahre Leidenschaft im Formen, in immer zierlicher alle Teile umkleidender Bildnerthätigkeit. Nicht mehr kann man von Bau zu Bau die Einzelentwicklung verfolgen: Die Kunst des Steinmetzen ist ein Gemeingut Vieler geworden, die über alle bildnerischen Gedanken der Zeit frei verfügen, wie ja auch die Maler sich kühn und frei in architektonischen und plastischen Gebilden ergehen. Selbst der Kupferstich bemächtigt sich dieses Gebietes. Der Meister W. schafft Vorlagen für Steinmetzen und Goldschmiede, unverkennbar in der Absicht, Neues den tausendfältig behandelten Formgedanken zu entlocken, freier, flüssiger, weicher zu werden als bisher gebräuchlich. Überall strebt man, die Lasten im Bauwerk aufzuheben durch spielendes Kleinwerk, durch reichste Gliederung in den vom Großbau entlehnten, nun aber schon rein ornamental behandelten Bauteilen, durch ein willkürlich und eigenwillig behandeltes Blattwerk.

2495. Niederländische Kirchen. Eine Menge der reichsten Bauwerke entstand in rascher Folge. Die Mittel begannen unter burgundischer Herrschaft und in der allgemeinen Blüte des wirtschaftlichen Lebens

ausgiebig zu fließen: St. Romuald in Mecheln wurde ausgebaut: Noch findet sich der Baumeister geschickt in die älteren, aus dem 14. Jahrhundert stammenden Formen hinein; St. Peter in Löwen erhielt (seit 1437) sein Schiff nach dem Vorbild der Kathedrale von Antwerpen; St. Michel in Gent (1440—1480) erhielt sein Schiff mit bemerkenswerten Gewölben; ebenso St. Nicolas daselbst (Chor von den Genter Meistern Lievin Boene und Jean Colins), die Frauenkirchen zu Mecheln und auf dem Sande (du Sablon) zu Brüssel (2. Hälfte 15. Jahrhunderts), St. Jakob in Antwerpen (1425? begonnen, 1656 vollendet), St. Baafs in Gent, eine der größten Kirchen des Landes mit stattlichen Kapellen am Chorhaupt, St. Martin in Alost und zahlreiche andere bieten Beweise für den Baueifer in den großen Städten.

Nicht selten ist die vollständig ausgebildete Kathedralform. Holland holt nach, was es in früheren Jahrhunderten versäumt hatte; freilich erlahmt öfters die Kraft: Die Gewölbe wurden vielfach in Holz ausgeführt. So zu St. Jakobus im Haag, wo die ganze Kirche in der Tonne mit Holz überdeckt ist. In der stattlichen und hinsichtlich der Grundrißbildung eigenartigen St. Stevenskirche zu Nymwegen, einer Basilika fast von griechischer Anlage, d. h. mit annähernd gleichen Kreuzflügeln: Der 1272 begonnene Bau wurde im 14. und 15. Jahrhundert (1496 vollendet) dadurch zum Abschluß gebracht, daß man den Obergadem nicht emporführte, sondern neben die in Stein gewölbten Seitenschiffe und deren Kapellen in hallenartiger Anordnung ein Holzgewölbe über das Mittelschiff legte. Bei St. Peter in Leyden, einem fünfschiffigen Kreuzbau, erscheinen die Seitenschiffe hallenartig: Sie gehen auf die ältere Zeit der Kirche (begonnen 1315) zurück: Der Obergadem mit der in Holz gebildeten Tonne ist hier zur Durchführung gelangt; in der gewaltigen, im 15. Jahrhundert erbauten, 1472 vollendeten St. Baafskirche zu Haarlem, einer kreuzförmigen Basilika von gegen 140 m Länge, ist wieder das mächtig aufsteigende Mittelschiff in Holz überdeckt und zwar nach englischem Beispiel mit einer das Rippenwerk nachahmenden Anordnung. St. Pankratius in Leyden hat sogar ein dreischiffiges Querhaus.

2406. Rheinische Kirchen.

Vergl. I, S. 560, N. 1824.

Selten erheben sich die Bauten dabei gerade in diesen Landesteilen über eine schwere Massenhaftigkeit. Trotzdem sind auch an den Rheinmündungen niederländische Meister während des 15. Jahrhunderts gesucht. Der Sohn des Kölner Dombaumeisters Michael († 1386), Rutger, baute seit 1369 die Nikolai- und Frauenkirche zu Kampen am Zuydersee. Die Nachfolger Michaels am Kölner Dom, Andreas von Everdingen († vor 1412) und Klaus von Büren († 1445) sind beide Niederländer. Die Rathäuser zu Rees (1406), Kalkar, Rheinsberg sind gleich jenem zu Wesel von dorther beeinflußt. Sie stehen in enger Verbindung mit jenen von Groningen (1443), Zwolle (seit 1448), Schoonhoven (erst 1452). Die Reihe findet ihre Fortsetzung in jenen von Middelburg (1507—1518), Alkmaar (1509—1520), Dordrecht (1545) und anderen. Ebenso schlagen sich im Kirchenbau die Brücken über die heutigen Reichsgrenzen hinweg. Die prachtvolle Willibrordikirche zu Wesel (1406 begonnen, 1522 die Chorumgänge), ein reiner Kathedralbau von reichster Ausstattung, doch ohne Kapellenkreuz am breiten Umgang, die Adelgundenkirche zu Emmerich (1483) mit schönem (1845 erneuertem) Westturm sind ebenso Zeugnisse hierfür, wie die Kirche St. Kosmas und Damian in Emden (Chor von 1455), die dreischiffige Hallenkirche St. Nikolai zu Kalkar (1460 vollendet, 1482—1513 erweitert), die Salvatorkirche zu Duisburg (1415—1507) und zahlreiche andere mehr, konnten ihrer Anlage und Durchführung nach ebensowohl jenseits der Grenze stehen. Besonders merkwürdig durch die vortreffliche Erhaltung der urkundlichen Nachrichten über ihre Entstehung ist die Kollegiatskirche St. Viktor zu Xanten: In langsamer Folge entstehen zunächst meist durch niederländische, später vorwiegend durch Kölner Bauleute der Ausbau des Chores, der Seitenschiffe, immer erneute Anstrengungen bringen nach und nach die überaus reiche, wohlerhaltene Ausstattung der Kirche zuwege.

2497. Vlämische Kirchen. Im Westen der Niederlande ändern die kriegerischen Schwankungen und die Wechsel in der Herrschaft wenig. Die Kollegiatskirche von St. Quentin erhält ihr Schiff (1456 vollendet) und ihre südliche Schauseite (1477 vollendet) unter burgundischer Herrschaft. Die Querschiffe der Kathedrale von Amiens mit ihrer gewaltigen Prachtentfaltung fallen in die Zeit, in der die Stadt dem Reiche Karls des Kühnen zugehörte. St. Peter in Löwen verwandt und von gleichem Meister, Matthes van Leyens, ist St. Waltrud (Ste. Waudru) zu Bergen (Mons, seit 1450 im Bau). Es ist dies eine vollständig ausgebildete dreischiffige Kreuzbasilika mit Kapellenkreuz und mächtigem Westturm, ein Bauwerk, das an Umfang und Pracht mit den großen Kathedralen in Rangstreit tritt, 108,6 m lang: 35,75 m breit, im Gewölbe 24,6 m hoch. Ganz riesig ist die Grundanlage des Turmes und war die Absicht für seinen Ausbau. Das bekunden die erhaltenen alten Zeichnungen. St. Johann zu Herzogenbosch erhielt jetzt seinen köstlich reichen Chor, Notre Dame zu Hoei nach einem Brande von 1499 wesentliche Umgestaltungen. Die Kirchen von St. Riquier (mit Resten aus dem 13. Jahrhundert), St. Pierre zu Corbie (1501—1507), Ste. Saulve zu Montreuil und als der reichste Bau St. Wolfram in Abbeville (1488—1539) entstanden zwar vorzugsweise unter französischer Herrschaft, doch ohne daß diese sich künstlerisch bemerkbar machte. Die Baugeschichte, namentlich der letztgenannten Kirche, ist bezeichnend: Man baute ganz gegen die mittelalterliche Regel von Westen nach Osten, schuf, dem Prunkbedürfnis der Zeit gehorchend, zuerst die außerordentlich reiche Schauseite mit den beiden stattlichen Türmen, denen freilich heute noch die Spitzen fehlen; führte dann das prächtige Langhaus bis zum Querschiffe auf; hier stockte der Bau, der also des Allerheiligsten, des Chores entbehrt.

2498. Türme. Die Leidenschaft für Turmbauten begann nun auch die Niederlande zu beherrschen. Die Städte überboten sich in rascher Folge, das Großartigste zu leisten. Und zwar sind es jetzt nicht mehr die städtischen Glockentürme, sondern jene der Kirchen, die nun mit Hilfe eines lärmenden Ablaßwesens in Angriff genommen wurden. Den Ton gab Mecheln an. Hier nahm ein einheimisches Steinmetzengeschlecht, die Kelderman, die Leitung in die Hand. Im Jahr 1452 begann der Turmbau von St. Romuald, der es bis zu einer Höhe von 97½ m brachte, aber auf fast das doppelte Ausmaß berechnet war. Erhaltene Zeichnungen geben uns Aufschluß über die beabsichtigte Wirkung, in der sich das Streben äußert, durch immer stärkere lotrechte Teilung ein Aufgipfeln, ein Emporquellen, wie das eines Springbrunnens, in Stein zu übertragen.

Kurze Zeit darauf (1454) begann Zierikzen seinen Turm an der Lievermonstrekirche, den Andries Kelderman († vor 1488) und sein ältester Sohn Anthonis († 1512 zu Mecheln) erbauten. Er soll auf 750 Fuß (210 m) Höhe geplant gewesen sein, würde somit, wenn die Angabe richtig ist, alle anderen Bauten der Christenheit weit hinter sich gelassen haben. Ist es schon eine Vermessenheit für das kleine seeländische Städtchen, einen solchen Plan zu fassen, so ist es doch gelungen, den Turm bis zu etwa 60 m emporzutreiben. Der längst zerstörte Lettner zu Bergen op Zoom war das Werk dieser Schule; die Liebfrauenkirche zu Veere (1497), das dortige Rathaus und jenes zu Middelburg das des Anthonis.

Mächtig plante man in Löwen, wo schon Andries' Vater, Jan Kelderman, sowie dessen Enkel Matthes (seit 1507) Stadtbaumeister waren. Die Kirche St. Peter hatte zu Mitte des Jahrhunderts zwei stattliche Westtürme erhalten, 1459 legte man den Grund zu einem dritten zwischen beiden sich erhebenden und bildete 1507 diese Anlage zu einer außerordentlich reichen Anordnung fort, von der sich Plan und Modell im Rathaus zu Löwen erhielten: Der Mittelturm sollte die Höhe von 535 alte Löwener Fuß (150 m?), während die seitlichen 430 (120 m?) erhalten sollten. Diese dreitürmige Anordnung wurde in Rouen aufgenommen, der

aufblühenden Hafenstadt an der Seine, die damals, unter englischer Herrschaft, sich gleich der ganzen Normandie willig niederländischen Einflüssen erschloß. Hier baute seit 1436 Pierre Robin die feine, fast überzierliche basilikale Anlage von St. Maclou, noch mit normannischem Vierungsturm, doch später ausgezeichnet durch einen eigenartig reichen Thorbau im blühendsten niederländischen Schmuckstil. Nicht weniger erfuhr St. Ouen, die große seit 1318 im Bau befindliche Stiftskirche, mancherlei Bereicherungen, ehe Karl VIII. von Frankreich seinen Einzug in die Stadt hielt. Die späteren Arbeiten in der Stadt leitete der geistreiche Guilleaume Pontifz (1462—1496 thätig). Er schuf die Westschauseite der Kathedrale unter Beibehaltung des alten romanischen Nordturmes und der frühgotischen Seitenthore, indem er zunächst auf den alten Turm (Tour St. Romain, 1465—1477) eine neue Glockenstube setzte, dann der niederländischen Formgebung folgend den schönen Südturm (Tour de Beurre, 1485 bis 1507) anlegte, der bis 75 m Höhe durchgeführt wurde, und beide mittels einer spielend reichen, im Entwurfe etwas sperrigen Schmuckarchitektur verband. Die außerordentlich geschickt aufgebaute Treppe in die Bücherei (escalier de la librairie, 1477—1479), eines der eigenwilligsten und keckften Werke der Zeit, sowie manche andere Bauwerke in der Stadt lassen ihn als einen Künstler von großer Freiheit in Verwertung der geläufigen Formen würdigen.

Diese Türme haben auch noch so manchen Genossen in den Niederlanden und ihren Nachbarlanden. Freilich teilen die meisten ihr Schicksal: Sie sind nicht vollendet worden. Überall war die Absicht stärker als das Können, das Vertrauen auf die Opferwilligkeit größer als diese selbst, der Ruhmsinn größer als die Thatkraft. Das 15. Jahrhundert erweist sich hierin noch schwächer als das 13. und 14.: Es erreichte sein Ziel nicht ein einziges Mal vollständig. Riesenhaft angelegt ist der Turm für St. Waltrud in Bergen (Mons), der 190 m Höhe erhalten sollte. Unfertig blieben auch die Türme der Frauenkirche zu Mecheln, von St. Michael in Gent (der Bau 1445 begonnen, 1515 teilweise abgebrochen, später mit einem Holzhelm versehen), an der Kollegiatskirche zu Anderlecht, an St. Baafs zu Gent (1461 begonnen, 1534 von Jean Stassius vollendet), an Notre Dame zu St. Omer (1494 vollendet), an St. Jacob zu Antwerpen (1491 von Dietrich de Coffermaker begonnen), der jenen des Domes übertreffen sollte. Am Dome selbst gelang es, wenigstens einen der beiden Türme bis zur Kreuzblume hinaufzuführen. Er ist in seinen sechs Geschossen durch außerordentlich starke, lotrechte Teilung zusammengehalten und endet in einer zierlichen, die strengere Helmform grundsätzlich vermeidenden Spitze, welche 122,9 m Höhe erreicht. Der Schwesterturm blieb mit dem zweiten Geschosse liegen.

2493. Holzhelme.

Die Erkenntnis der Unmöglichkeit, die mächtigen Turmpläne bis zum Ende durchzubilden, brachte den Zimmermann in den Vordergrund. War der schlichte gezimmerte Helm ebenso in der Normandie und Norddeutschland wie am Rhein von jeher heimisch, so suchte man nun für ihn eine reicher gegliederte künstlerischere Gestalt. Zuerst, wie es scheint, an St. Baafs zu Haarlem. Nachdem man hier 1502 den vergeblichen Versuch gemacht hatte, über der Vierung einen Steinhelm aufzuführen, errichtete man 1519 einen solchen aus Holz, doch schon trotz gotischer Grundgestalt mit starker wagrechter Gliederung in einem schichtenweisen Übereinander von achteckigen, nach oben zugespitzten Hallengeschossen und durchbrochener, zwiebelförmiger Spitze. Die Bakenesser Kirche zu Haarlem folgt dieser Anordnung, ebenso die bemerkenswerte Anordnung des Turmes von St. Johann zu Herzogenbusch (1523 bis 1526 von Jan Popelius erbaut). Es begann damit der Holzbau zu künstlerischer Geltung zu gelangen, oder richtiger, er tritt in solcher nunmehr für uns zur Erscheinung. Denn zweifellos hat er in den Niederlanden schon lange geblüht: Dafür sprechen die zierlich reichen Holzbauten in den sauberen Städten, die lange Zeit die gotischen Grundformen sich erhielten und auf die Gestaltung des Wohnhausbaues in Stein entschiedenen Einfluß nahmen.

Vergl. S. 15, N. 2307.

8) Süddeutschland im 15. Jahrhundert.

2500. Die Sippen der Steinmetzen.

Die Führung des süddeutschen spätgotischen Bauwesens lag fast ganz in der Hand weniger, weitverzweigter Familien, wenigstens in ihren wichtigsten Denkmälern. Das kann man preisen als eine mächtige Leistung im Sinne jener Familien; aber man muß es beklagen im Sinne des deutschen Volkes, dessen baukünstlerische Kraft damals brach lag, dessen schönheitliches Vermögen an die Lehre geknüpft schien, die vom Vater dem Sohne übertragen wurde.

2501. Die Parler. Vergl. S. 18, A. 2312.

Jener **Heinrich von Gmünd** (1333) oder vielleicht schon sein Vater ist der Stammvater einer durch zahlreiche Geschlechter an erster Stelle stehenden Reihe von Baumeistern, von denen wir zunächst nur die böhmische Linie, an ihrer Spitze **Peter Parler** († 1397) betrachteten.

Dessen Vetter dürfte **Johannes** von Gmünd gewesen sein, der 1357—1359 Werkmeister zu Basel war. Dort waren damals, nach dem Erdbeben von 1357, zahlreiche Aufgaben zu erfüllen, das Schiff des Domes neu zu wölben, die Seitenschiffe auszubauen, die Türme aufzuführen; 1363 erfolgte eine neue Weihe. St. Martin mußte neu gebaut, St. Albani mindestens geplant werden. Von Basel ging der Meister nach Freiburg i. B., wo er bis 1380 am Münsterchor baute, einer eigenartig reichen Kathedralanlage, die vieles mit jener des Meisters Peter und dessen Sohn Johann Parler in Prag, sowie mit anderen böhmischen Bauten gemein hat. Jedenfalls erweist sich Johannes als ein Meister von hervorragender Bedeutung. Seine Söhne waren **Heinrich von Gmünd** (geb. in Gmünd, 1378 in Prag lernend, 1381—1387 in Brünn, 1391—1392 am Mailänder Dom thätig) und **Michael von Freiburg** (1380 seinem Vater nach Freiburg folgend, 1383—1385 Werkmeister am Straßburger Münster, jedoch ohne Hervorragendes dort zu schaffen); sein Schwiegersohn

2502. Ulrich von Ensingen.

scheint **Ulrich von Ensingen** gewesen zu sein, der glänzendste unter den Künstlern der ganzen Schule. Geboren um 1360 in Ensingen bei Nürtingen, schon 1391 in Unterhandlung mit der Mailänder Dombauhütte stehend, wird er 1392 der Bauleitende in Ulm, dem er bis 1417 bis zur Übergabe des Amtes wieder an seinen Schwiegersohn **Hans Kun** vorsteht. Dieser bekleidete das gleiche Amt bis 1435.

Die Ulmer Pfarrkirche (1377 Grundstein gelegt), die, gleich jener von Antwerpen, der Bedeutung und dem Ruhmsinn der handelsreichen Stadt gemäß, bald über den Rahmen einer solchen hinauswachsend, zum Münster wurde, ragte bisher an einschiffigem Chor und Langhaus nicht über das Übliche hinaus. Ulrich entwarf die beiden, dem mittleren fast gleich breiten (später in je zwei Schiffe geteilten) Seitenschiffe, die der Kirche eine Breite von 48 m gaben und zugleich eine Länge, die den Bau zu einem der größten der Christenheit machte. Ferner entwarf er den gewaltigen, mit großem Geist mit dem Langhaus verknüpften

2503. Der Ulmer Münsterturm.

Turm, eines der Hauptwerke dieser Art, von dem er das prächtige Westthor noch selbst ausführte. Dieser Turm gehört vom ersten Entwurfe an zu den kühnsten Anlagen seiner Art. Jener Ruhmsinn, der in Köln und in den Niederlanden mächtig war, der zum Abgehen von Meister Erwins Plan in Straßburg geführt hatte, drang hier wieder durch: In sich nach oben immer reicher gipfelnder Steinmetzarbeit sollte der Stadt ein landbeherrschendes Wahrzeichen geschaffen werden, größer, als es irgend eine andere besaß!

Mit dem Turmentwurf wuchs Ulrichs Ruhm. 1394 auch seinerseits nach Mailand berufen, wirkte er fünf Monate am dortigen Dom, 1399 wurde er Münsterbaumeister zu Straßburg, wo er den prächtigen achteckigen Aufbau auf dem Nordwestturm mit den reichen, jedesmal anders durchgeführten Schneckentreppen an den Ecken, ein Meisterwerk freier, großsinniger Überwindung der Masse, schuf. Noch erhielten sich seine Pläne (South Kensington Museum in London u. a. a. O.). Er ist es, der hier 1402 die Bruderschaft der Steinmetzen von dem Handwerk der Maurer lostrennte und so zu einer vornehmeren, künstlerisch freieren

Gemeinschaft erhob, so daß Straßburg auch in Zukunft wie unter Meister Erwin Vorort der Bruderschaft deutscher Steinmetzen blieb. Aber Ulm und Straßburg füllten die Arbeitskraft des Meisters noch nicht aus: 1400—1415 erweiterte er die Liebfrauenkirche zu Eßlingen um drei Schiffjoche und begann vor der neuen Westseite den reizvollen Turm mit einer der ulmischen verwandten mächtigen Halle; 1409 baute er an der Dominikanerinnenkirche zu Pforzheim. Der Tod riß ihn 1418 mitten aus seiner Thätigkeit in Straßburg heraus, wo er auf das fertiggestellte Geschoß seines Turmes noch ein kleineres (1419 vollendet) auffetzte, den Bau bis an den Helm heran vollendend.

Während dessen war der Enkel Heinrichs von Gmünd, Johann Parler, 1398 der dritte Dombaumeister von Prag aus gleichem Geschlechte geworden. Er starb bei Beginn der hussitischen Bewegung 1406.

2504. Die Ensinger.

Es tritt nun die vierte Geschlechtsreihe der Baumeister in Wirksamkeit. An der Spitze Hans Kun, der auch außer der Fortführung des Ulmer Münsterbaues allerlei Werke ausführte, den Turm der Dominikanerkirche in Basel, St. Georg in Nördlingen; der ferner die Ulmer Leitung wieder auf seinen Sohn Kaspar Kun vererbte (1446 als Münsterbaumeister genannt). Wichtiger ist Matthäus von Ensingen, Ulrichs Sohn (geboren um 1395, † zu Ulm 1463), der 1420 zum Bau des Münsters zu Bern berufen wurde. Die kleine Stadtgemeinde von etwa 4500 Einwohnern machte ganz gewaltige Anstrengungen, um eine „Leutekirche“ (lütkilche) zu schaffen. Schon 1418 waren angeblich 50000 fl. (2 Mill. Mark) für die riesigen, 32 m hohen Unterbauten verausgabt, zumeist in der Absicht, die Stadt dadurch vom Einfluß der Deutschordensherren zu Könitz zu befreien; zu erreichen, daß sie kirchlich selbständig werde, ein Grund, der wohl vielfach ähnliche Anstrengungen hervorgerufen haben mag. Matthäus baute bis 1451 den Kranz der Kapellen, von denen er zwei einwölbte und legte das Langhaus an. Seit 1455 folgte auf ihn Steffan Hurder († 1469) als Bauleitender, später Nikolaus Bierenvogt (bis 1480, später in Burgdorf, † 1496). Aber Matthäus begnügte sich nicht mit dem einen Bau. Er wurde zu Rat gezogen bei der Grundlegung der Nikolauskirche zu Freiburg i. Urchtl. und der Stiftskirche in Luzern. Obgleich Ratsmitglied in Bern, leitet er seit 1430 den Bau der Liebfrauenkirche zu Eßlingen, wo sein jüngerer Bruder Matthias von Ensingen von 1436 bis zu seinem 1438 erfolgten Tod ihn als Polier vertrat. Es blieb ihm auch noch die Oberleitung, seit an dessen Stelle „auf Rat und in Beisein“ des Matthäus 1440 Meister Hans Böblinger die Bauausführung übertragen wurde, die er bis an seinen Tod (1482) behielt. In ihm erscheint der Stammvater eines neuen Baumeistergeschlechtes, das, wie wir sahen, nicht im Wettbewerb, sondern unter Förderung der älteren Linie wirkte. Matthäus rückte fast überall in seines Vaters Ämter: 1446 übersiedelte er nach Ulm, 1450 wurde er in Straßburg angestellt. Dort hatte seit 1420 ein Kölner Meister von hervorragender künstlerischer Kraft, Johann Hueltz, den Turmhelm vollendet, und zwar nach eigenem geistreichen, in den Formen jenen der Niederlande verwandten Entwurf: Er löste die den Helm einfassenden Streben in ähnlicher Weise in zahlreiche Spitzen auf, wie dies im Norden an bürgerlichen und kirchlichen Bauten vielfach geschah und steigerte ihn somit zu der gewaltigen Höhe, der er neben der Kühnheit seines Aufbaues vorzugsweise seinen Ruhm verdankt. 1439 war er vollendet. Nur weil Matthäus Ensinger nicht den gleichzeitig geleiteten Ulmer Bau aufgeben wollte, brachen die Straßburger mit der Familie, der sie bisher ihr großes Werk anvertraut hatten. Ihre späteren Meister gehörten neuen Sippen an: Weder Jodokus Dotzinger von Worms (1452—1472), der Erneuerer der Schiffgewölbe, noch Jakob von Landshut (1494—1506), der Schöpfer der überaus reichen und mit Bildwerk reich geschmückten Laurentiuskapelle, noch endlich Hans Hammerer, der Bildhauer der köstlich verzierten, dem

2505. Die Böblinger.

2506. Der Straßburger Münsterturm.

großen Prediger Geiler von Kaisersberg gesetzten Kanzel (1485—1487), gehörten den großen Geschlechtern der Dombaumeister des 15. Jahrhunderts an.

2507. Die böhmisch-bayrische Schule. Vergl. I. S. 613, M. 1982.

Von der böhmischen Linie fehlen uns für die Folge genauere Nachrichten. Drei Söhne Johann Parlers, also Urenkel Heinrichs von Gmünd, waren Steinmetzen: Johann, Wenzel und Benedikt: Sie dürften um 1380 geboren sein, verkauften 1407 ihr Haus in Prag; und hiermit verschwindet ihr Einfluß auf die Landeshauptstadt. Gleichzeitig treten aber Steinmetzen mit ähnlichen Namen in den Nachbarländern auf.

So im Süden, wo die Herren von Rosenberg, eines der reichsten Geschlechter des Landes, die hussitische Bewegung im Zaum zu halten suchten. Die kleinen Böhmerwaldstädte Prachatitz und Krumau erlangten durch sie eine gewisse Bedeutung. Die Chöre der Kirchen zu Mühlhausen (vor 1407) und Krumau (1407—1439) erhielten die ersten völlig ausgebildeten Netzgewölbe, wie dies später auch über den Prager Dom gespannt wurde.

Von Bedeutung werden namentlich die Steinbrüche an der Donau als die geschäftlichen Mittelpunkte für die an deren Ufer liegenden kirchlichen Hauptstädte Regensburg, Passau, Wien. Jener Wenzel von Klosterneuburg, der um 1404 den Turm der Stefanskirche in Wien bis etwa zu zwei Drittel seiner Höhe aufführte, die Meister Peter von Prachatitz (1427—1430), Stefan von Krumau († 1461), der die prächtige Stadtkirche in Braunau im Innviertel schuf, und Hans von Prachatitz († 1439), der Vollender des Turms (1433), gehören anscheinend alle demselben böhmischen Landesteil an, in dem die Herren von Rosenberg herrschten.

2508. St. Stefansturm in Wien. Vergl. I. S. 615, M. 1991.

Bis zu 137,8 m steigt der in einer Spitzsäule aufsteigende, bei zahlreichen Einzelformen doch mächtig und geschlossen wirkende Stefansturm empor: Er ist nach einem Jahrhundert des Stillstandes der erste deutsche Riesenturm, der thatsächlich fertig wurde, und als solcher ein denkwürdiges Merkzeichen der Kraft, Größe und der Willensklarheit der Stadt Wien. Der 1439 vollendete Straßburger Turm ist etwas höher, 142,10 m; jener zu Antwerpen, als der dritte in der Reihe der fertig gewordenen, 1352 von Jean Amel († 1398) aus Boulogne begonnen, doch erst 1518 vollendet, erreichte nur 122,9 m. Nirgends aber gelang es, dem Eifer der Bürgerschaften und katholischen Kirche, ihre riesigen Turmpläne wirklich durchzuführen. Denn den drei zum Abschluß gebrachten Bauten steht regelmäßig der Schwesterturm unvollendet zur Seite. Das Unzulängliche des Könnens und Vollbringens neben der überschwenglichen Großartigkeit des Wollens, die unklare Strebsamkeit und das Zersplittern der Kraft ist eben das Ereignis des 15. Jahrhunderts.

Vergl. I. S. 614, M. 1984.

Die Sage läßt um 1408 in Straßburg die Jungherren von Prag als Dombaumeister auftreten. Urkundlich sind sie nicht nachgewiesen; wohl aber rühmten sich spätere Baukünstler, deren Schüler gewesen zu sein. Jene zu großem Wohlstand gelangten Urenkel Heinrichs von Gmünd muß man daher für diese „Junker“ halten, namentlich auch den 1410—1416 in Regensburg auftretenden Meister Wenzel, der mit seinem Nachfolger Andreas Engel (1436—1450 nachweisbar) und durch diesen mit einer neuen Baumeisterfamilie, der der Roritzer, in verwandtschaftliche Beziehungen kam.

2509. Jüngere Meister.

So führen die Jungherren von Prag zur fünften Geschlechtsreihe von Baumeistern hinüber, an deren Spitze die Söhne des Matthäus von Ensingen stehen. Zunächst Vincenz Ensinger, ist geboren 1422, leitete schon mit 26 Jahren nach seines Vaters Tod den Bau des Münsters zu Bern, seit 1452 den Münsterbau zu Konstanz, 1460 den zu Kolmar; er baute 1470—1477 den Südturm am Münster zu Basel und lebte noch 1493 in Kostnitz; dann Moritz Ensinger, der 1465 als Nachfolger seines Vetters Kaspar Kun Meister des Münsters zu Ulm wurde und dessen Schiff einwölbte († 1480). Neben ihnen blühen die Böblinger auf; fünf Söhne des Hans sind als Steinmetzen nachweisbar; zu ihnen tritt

Matthäus Böblinger, der 1469—1474 nachweisbar in Eßlingen Geselle des Hans war, 1474 nach Ulm übersiedelte, um dort den „Ölberg" herzustellen; 1480 wurde er dort Meister des Münsters, baute seit 1485 die Spitalkirche zu Sta. Katharina in Eßlingen, bis 1492 den Turm des Ulmer Münsters. Durch plötzlich auftretende Risse im Bau aufgehalten, die man ihm zur Schuld legte, trat er seit 1496 in württembergischen Dienst und wurde Meister an der Eßlinger Frauenkirche († 1505). Marx Böblinger, der Nachfolger seines Vaters an der Frauenkirche zu Eßlingen († 1492), Lux Böblinger, der 1487 Nachfolger des Vincenz Ensinger am Münsterbau in Konstanz, wo er den mittleren Turm baute († 1502), und Stefan Waid († 1504), der Schwager der eben Genannten, treten als tüchtige Künstler hervor; freilich keiner mehr mit einer scharf erkennbaren Eigenart. In Regensburg arbeitet sich Konrad Roritzer (1450 bis etwa 1480 thätig) zu Ruhm empor. Ihm folgen seine Söhne Mathias (1480—1495) und Wolfgang (seit 1480, 1514 enthauptet). Ihr Werk ist namentlich der Ausbau der Westseite des Domes, eine tüchtige, wenngleich keineswegs eine wesentlich Neues bietende Arbeit (Turmspitze 1859—1865). Konrad Roritzer ist es auch, der den Plan für den Chor der St. Lorenzkirche in Nürnberg schuf, den sein Sohn Mathias seit 1462 ausführte: Eine dreischiffige Halle mit der Eigentümlichkeit, daß die Strebepfeiler nach innen gezogen und zwischen ihnen Kapellen angelegt wurden. So griff der in Schwäbisch-Gmünd so glänzend begonnene Hallenbau nun auch in Süddeutschland weiter um sich, als die beste Form für städtische Pfarrkirchen.

2510. Die Kunstlehre der Steinmetzen.

Scheint in der ersten Hälfte des Jahrhunderts den Mitgliedern der großen Baumeistersippen fast ein Vorrecht für die Ausführung der wichtigsten Bauten sicher, so drängen nun mehr und mehr neue Leute nach. Die Lehre, die von den Niederlanden im 13. und 14. Jahrhundert herübergekommen war, das mathematische und technische Wissen, das der gotischen Werkform und Einzelbildung zu Grunde lag, ward weiten Kreisen zugänglich, ihre sorgfältig gewahrte Geheimhaltung nicht mehr möglich. Im Nordwesten wie in Frankreich scheint man eine solche nie geplant zu haben, in den kleinlicheren Verhältnissen der schwäbisch-alemannischen Stadtrepubliken und geistlichen Kleinstaaten war sie unter Umständen möglich, ein wichtiger Besitz.

2511. Die Zünfte. Vergl. I. S. 616, M. 1995.

Das Merkmal der sippenweise betriebenen Kunst ist denn auch bei aller Meisterschaft in der Handhabung der Lehre, das Herabsinken ins Handwerklich-Meisterliche. Namentlich vollzog sich dies an den großen Bauten. Es beginnt für den Norden die Zeit der künstlerischen Zünfte, die nicht lediglich der Stärkung des Ganzen wie des Einzelnen, sondern mehr noch den Verbietungsrechten, der Verteidigung kleiner Gesamtvorteile zum Schaden tüchtiger Eindringlinge dienten. Die wachsende Verengung des Gesichtskreises im städtischen wie im staatlichen Leben hinterließ ihre Spuren im Dasein auch der Künstler und ihrer Leistungen. Die Vereinigungen, namentlich der Steinmetzen, sind mit hohen Worten von der romantischen Kunstgeschichte gefeiert worden als die Träger der gewaltigen Überlieferung vergangener Zeiten. Anderseits werden gerade sie als ketzerische Verbrüderungen bezeichnet und hat man in ihnen, sicher nicht ganz mit Unrecht, die Vorläufer des Freimaurertums erkennen wollen.

2512. Das bürgerliche Bauwesen.

Seit das bürgerliche Bauwesen dem kirchlichen die Wage hielt, seit durch die Bettel- und Predigtmönche, durch den Reichtum und die Vornehmheit der alten, auf werkthätigen Fleiß hinzielenden Ordensgemeinschaften den Klöstern die Lust benommen war, sich selbst baulich zu bethätigen, mußte der handwerklich gebildete Steinmetz, Maurer und Zimmermann den entscheidenden Einfluß auf das Bauwesen gewinnen. Schon längst waren jene selbst schaffenden großen Bischöfe verschwunden, die in Deutschland im 11. und 12., in Frankreich noch im 13. Jahrhundert so gewaltigen Einfluß auf die Kunstgestaltung gewannen. Auch auf einen Albertus Magnus folgten nicht Männer, die als Baumeister im großen Sinne

galten. Die Konversen der Klöster, Halblaien, hatten den Fratres anfangs die niederen Arbeiten, später das ganze Werk abgenommen. Im 14. Jahrhundert standen zwar geistliche Herren den einzelnen Dombauten als Verwaltungsbeamte vor, aber den Plan wie die Einzeldurchbildung des Bauwerkes schufen Steinmetzen; Meister, die ihre Kunst zünftig erlernt hatten, in der Lehre anderer Bauleute ausgebildet, ihre Dienste den Bauherren anboten. Ihnen zur Seite standen Gesellen und Lehrlinge, wie in jedem anderen Gewerbe. Im 13. Jahrhundert gehörten zur Zunft der Bauleute von Paris Maurer, Steinmetzen, Gipser; in Köln, Ulm, Straßburg, Erfurt bildeten die verschiedenen Baugewerbe im 14. Jahrhundert eine gemeinsame Zunft mit bereits feststehendem Lehrplan für die in sie eintretenden jungen Männer. Namentlich an den großen Dombauten, pflegte jetzt die „Hütte" eine ständige Einrichtung zu sein. D. h. bei den bescheiden eingehenden, durch massenhaft erteilte und daher häufig wenig wirkungsvolle Ablaßbriefe angeregten, oft kümmerlichen Gaben der Gläubigen waren für die in langsamster Weise fortschreitende, oft nur die entstehenden Schäden ausbessernde Werkthätigkeit ein paar Leute unter einem in dauerndem Solde stehenden Meister angestellt. Diese Hütten standen vielfach außerhalb der städtischen Zünfte; sie scheinen eine Art künstlerischer Aristokratie hervorgebracht zu haben, namentlich am mittleren Rhein, in Böhmen, überall dort, wo die unter Kaiser Karl IV. angeregte Erneuerung der Hausteingotik nach französisch-niederdeutschem Vorbild Fuß faßte. Wie wenig von einem gewöhnlichen Meister an thatsächlichem Können noch im 16. Jahrhundert verlangt wurde, bezeugen die Vorschriften über die Meisterprüfung. Die „Stadtmeister", die alle laufenden Arbeiten zu besorgen hatten, von der kleinsten Ausbesserung an bis zum Bau der Stadtkirche, dürften diesem unteren Stande der Bauleute erwachsen sein. Sie aber waren die eigentlichen Hüter der Zunft, die Pfleger des Handwerkes in seinen beschränkten Grenzen. Die Nachrichten sprechen ausdrücklich von Meistern, die die „Kunst, Gotteshäuser und andere köstliche Werke löblich zu bauen", verständen, den sogenannten Werkmeistern; und bei jenen zu lernen, aus einem „rauhen" ein „Kunstdiener" zu werden, war das Streben des in der Zunft vorgebildeten Gesellen, ja des dorther kommenden Meisters.

2513. Die Stadtzünfte.

2514. Die Hüttenmeister.

Es bestand also ein Zwiespalt in der Ausbildung des Gewerbes: Die Hüttenmeister, die von Bau zu Bau zogen, große Werke zu entwerfen und deren mehrere gleichzeitig zu leiten verstanden, somit für die wandernden Gesellen ein Ziel der Arbeit und Lehre boten, erhoben sich über die sie beneidenden, mit ihnen wohl auch gelegentlich wetteifernden seßhaften Bauhandwerker, die durch immer strengere Zunftgesetze dem Zuzug wehren und sich die Arbeit sichern wollten. Beide trennten sich mehr und mehr dadurch, daß die höher stehenden Hüttenmeister sich „verbrüderten", eine Gemeinschaft unter sich anstrebten, um die Stadtzünfte zwar nicht gerade auszuschießen, aber auch nicht in sich befaßte. An verschiedenen Orten hielt man es, oft der einzelnen Persönlichkeit wegen, anscheinend verschiedenartig. Denn die Zunft hatte ihrem Stadtrate, ihrem Landesherrn zu gehorchen; die Hüttenmeister standen mit ihren Bauherren dagegen in freiem Vertrag, regelten ihre wechselseitigen Beziehungen durch das Herkommen und suchten, da auch dieses in Verfall geriet, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts an dessen Stelle geschriebene „Ordnungen" einzuführen.

2515. Die Hüttenordnungen.

Dies geschah zuerst auf einem Steinmetztage zu Regensburg 1459, dessen Zweck war, die Hüttenmeister zu engerem Zusammenhalt zu führen und auch sie zünftlerisch zu gliedern: Es war ein Versuch, die freie Kunst des Bauens an die Gemeinschaft der Hüttenleute zu fesseln. Niemand sollte die Lehre einem Ungelernten verraten: Und doch that dies ein Menschenalter später ein Hüttenmeister, der Regensburger Mathias Roritzer, unter dem Schutz des Bischofs von Eichstätt in einem 1486 gedruckten Buche: „puechlin der fialn gerechtikait" im offenen Gegensatz zu dem selbstsüchtigen Bestreben seiner Kunstgenossen. Und

wenngleich die vielgesuchten und vielbeschäftigten großen Meister nicht solche Hilfsmittel im Kampfe ums Dasein brauchten, so waren die kleinen um so eifriger bemüht, sich ihre Gerechtsame auf praktisches Wissen nicht rauben zu lassen.

Die Bestrebung, einen über die örtlichen Gewalten hinaus seine Angelegenheiten künstlerisch ordnenden Verband der deutschen Bauleute zu schaffen, wurde von Kaiser Maximilian und auch 1502 durch einen Brief des päpstlichen Legaten Raimund, Kardinal von Gurk unterstützt. Aber er scheiterte zunächst am Widerspruch der Landesbehörden, die sich nicht in die Verwaltung der unter ihnen sitzenden Zünfte hineinreden lassen wollten, und dann an der Verschiedenartigkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse, namentlich zwischen den schwäbisch-alemannischen und den meißnisch-böhmischen Hütten. Früh vollzog sich hier eine Spaltung, die im Steinmetztage zu Torgau (1462) ihren Ausdruck fand. Die Streitgegenstände sind geringfügiger Art, verhinderten aber ein Jahrhundert lang das Zusammenschließen aller Hütten unter dem Vorort Straßburg: Erst als die Renaissance gesiegt hatte und die Steinmetzerei vollends zum Handwerk herabgesunken war, gelang es, die Einigung herzustellen.

2516. Das kirchliche Bauwesen.

Unzählig ist die Menge kleinerer Stadt- und Dorfkirchen, die das 15. Jahrhundert und die nachfolgenden, vorreformatorischen Zeiten schufen. In bequemer Sicherheit verwendete man für den schmalen Chor und das dreischiffige Schiff fast bei allen den gleichen Plan: Ihr Reiz liegt fast überall in den mit außerordentlicher Meißelgewandtheit geschaffenen Einzelheiten. Es ist unmöglich, auch mit stark sichtender Hand aus der Menge einzelne Bauten herauszugreifen, um sie als Marksteine der Entwicklung hinzustellen: Sie sind überall gleich, überall in sich fertig; die Meister waren überall befähigt, ihre Aufgabe zu lösen, ohne eigentlich selbständige Gestaltungskraft. Am meisten noch zeigt diese sich in den Kleinwerken, in denen der Steinmetz zum Bildner wird, die Baukunst nur das Gerüst für frei erfundenen Schmuck bietet.

2517. Kanzeln.

Namentlich jene Kleinkunst blühte, die einzelnen Geräte und Nutzglieder der Kirchen wurden mit besonderer Liebe behandelt. So kamen wieder die Kanzeln zu gleicher Bedeutung, wie im 13. Jahrhundert. War der „Predigtstuhl" in der Zwischenzeit meist ein schlichtes Holzwerk, das wohl nur zu besonderen Zwecken aufgeschlagen, nicht aber künstlerisch geschmückt wurde, so umfaßte ihn nun die schöpferische Liebe der Künstler. Nur sehr wenig Steinkanzeln höherer Kunstart erhielten sich in deutschen Predigerkirchen aus dem 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts. An mancherlei Merkmalen kann man erkennen, daß eine ganze Anzahl unter den noch vorhandenen Kanzelbauten dieser Zeit zum mindesten nicht ausschließlich der Predigt diente. Von ihnen herab wurden die Heiligtümer der Gemeinde gezeigt. Auf alten Bildern läßt sich dies öfters nachweisen. Nun wurde sie mehr und mehr für ihren Hauptzweck bestimmt; zum Mittelpunkt wurden sie mit der wachsenden Zahl der Predigten des Gottesdienstes. In Straßburg schuf 1487 Hans Hammerer, der Dommeister, die prächtige Kanzel, ein Werk reichster Meißelarbeit, nach der neuen Art der Zeit mit einer freien Treppe, auf der der Geistliche gewissermaßen aus der Gemeinde heraus emporstieg, während die frühmittelalterlichen Lettnerkanzeln vom Chor aus betreten wurden: Das hat eine entschiedene Bedeutung: Die Predigt war nicht mehr Verkündung aus dem Priesterkreise an die Laien, sie wurde Erklärung des Wortes für die um den Redner versammelte Gemeinde. Im Münster zu Basel entstand die Kanzel 1486, in der Georgskirche zu Nördlingen 1499, in Ulm 1505 (durch Burkhard Engelberg), in Regensburg 1482. Die Reihe der noch in großer Zahl erhaltenen Anlagen dieser Art ließe sich leicht, sowohl hinsichtlich der Zahl als auch hinsichtlich des Reichtums der Ausstattung um bemerkenswerte Beispiele vermehren. Thatsächlich ist es die Zeit der Kämpfe vor Ausbruch der Reformation, die der Kanzel die noch heute gültige Kunstform gab. Die Taufsteine und Sakraments-

Vergl. I, S. 692, N. 1916.

häuser, anderseits aber auch die Lettner und das Chorgestühl erhielten gleichzeitig allerorten eine außerordentlich gesteigerte Ausschmückung.

2518. Altäre.

Die hauptsächlichste Aufmerksamkeit wendete sich aber den Altären zu, deren Zahl immer noch wuchs. Waren während der Zeit des Niederganges manche Meßstiftungen in Vergessenheit geraten, so begann jetzt ein neuer Ansturm der in Glaubenszweifeln opfersüchtigen Christenheit, der zu immer neuen Darbietungen an die Kirche führte. Das Ablaßwesen stieg ununterbrochen. Überall suchte man, oft auf recht marktschreierische Weise, den Glaubenseifer des Volkes zur Förderung der kirchlichen Werke anzuregen. Es wurde viel gebaut, aber noch viel mehr geplant. Die Mittel genügten selten für die allzu hoch gesteigerte Absicht; die Bauten wuchsen langsam empor, da immer wieder Geldmangel Stockungen herbeiführte, immer wieder neue Mittel hervorgesucht werden mußten, um die Baukassen zu füllen. Nirgends ist der Überblick so klar als an der Viktorkirche zu Xanten, deren Rechnungswerk fast vollständig erhalten ist: Die Ausgaben stiegen von 1350 Mark Xantener Münze im Jahrzehnt 1360—1369 zu etwa 4000—6000 Mark (durchschnittlich im Jahr 540 Mark) im Jahr während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und 5600—8900 Mark (durchschnittlich 740 Mark) in der Zeit von 1510—1559. Das heißt, mit Übertragung des Wertes des Geldes nach Maßgabe seiner sinkenden Kaufkraft in Getreide auf heutige Münze: 1360 bis 1369 wurden jährlich etwa 4000, 1460—1509 etwa 4300, 1510—1559 etwa 4750 Reichsmark verbaut. Die Bittgänge bei den Bürgern der Stadt, die Leistung einer Regelbruderschaft, die Einkünfte aus der „Baupräbende“ und aus erledigten geistlichen Stellen, die Darlehen aus den Mitteln des Stiftes genügten meist nicht zur Bezahlung dieser Baukosten, zwangen bei rasch sich notwendig machenden größeren Arbeiten zu Schulden. Oft mußte man zu dem letzten, freilich vielfach schon versagenden Mittel der Ablaßbullen greifen, deren überall unzählige ausgestellt wurden. Wer dem Kirchenbau mit Geld oder Handarbeit bußfertig zu Hilfe kam, dem wurde Sündenerlaß versprochen. Manchmal gelang es, die Menge anzuziehen: Die „Zeit der Gnade“ zu München, in der jedem Bußfertigen, der so viel spendete, als er in einer Woche zu seinem Lebensunterhalt brauchte, Ablaß zugesichert wurde, brachte 1480 65000 Wallfahrer in die neu erbaute Frauenkirche. Man erneuerte die „Gnade“ für 1481 und 1482 und brachte dadurch nochmals 58700 Wallfahrer auf die Beine. Täglich wurden mindestens zwei bis drei Predigten gehalten, 270 Priester saßen in den Beichtstühlen, 15232 Gulden kamen ein. Anders in Xanten: Dort brachte der Ablaß 1514 bloß 170 Mark (Geldwert rund 1000 Reichsmark), 1515 gar nur 93 Mark (560 Reichsmark), 1517 133 Mark (800 Reichsmark). Besser war das Ergebnis beim Fest des heiligen Viktor, 1464, wo 662 Mark (5400 Reichsmark) eingingen: Aber das Fest kostete so viel, daß nur 87 Mark (700 Reichsmark) übrig blieben. Das sind Zahlen, die beweisen, wie außerordentlich unsicher und schwankend die Leistungskraft der Zeit für kirchliche Zwecke im allgemeinen war; woher es kam, daß die Künstler Handwerkern gleich bezahlt und auch ihrer gesellschaftlichen Stellung nach behandelt wurden.

2519. Geldbeschaffung. Vergl. S. 11, N. 2203.

2520. Malerei.

In den Tiefen regte sich aber die Gestaltungskraft, mehr und mehr wuchsen aus der erschrecklichen Leere im geistigen Leben des deutschen Volkes während des 14. und des Anfanges des 15. Jahrhunderts, aus der Zeit wüstesten Krieges Aller gegen Alle, neue Blüten empor. So auch in der Malerei und Bildnerei, wo die süddeutschen Reichsstädte zum Mittelpunkte neuer Schulen wurden. Die Bilderstürme von 1529 haben viel von deren Werken zerstört, so daß uns nur ein geringer Rest dessen erhalten blieb, was einst Kirchen und öffentliche Bauten schmückte. Vom Schaffen jenes Malers Johann Hirtz (1427 zuerst erwähnt, † vor 1466), den der Humanist Wimpfeling als einen viel verehrten Meister pries; jenes Hans Tieffental aus Schlettstadt, der seit 1433 in Straßburg wirkte und anderen

2521. Elsässer Schule. Vergl. I. S. 616, N. 1994.

mehr, erhielt sich wenig. Am Altar zu Tiefenbronn nennt sich 1431 ein Meister Lucas Moser von Weil der Stadt, der dort sowohl als Bildschnitzer, wie als ein sorgfältig schaffender Maler erscheint, und in vielen Dingen, namentlich in der Überwältigung perspektivischer Schwierigkeiten, in der Beobachtung zufälliger Naturerscheinungen den Kölnern voraus ist. Aber er fügt dem Bild einen bitteren Klageruf bei:

Schrie kunst, schrie, klag dich ser,
Din begert jecz niemen mer.
So o we. 1431.

Er gedenkt also einer vergangenen, besseren Zeit. Und wirklich schweigen wieder lange Zeit Nachrichten wie Denkmäler. Erst unter niederländischem Einfluß blüht das Schaffen wieder auf. Zunächst in Kolmar im Elsaß, wo damals ein Meister Kaspar Isenmann (Bürger seit 1436, † 1466) 1462 den Altar für die dortige Hauptkirche schuf (Reste im dortigen Museum), in Ölfarben, also in der Technik der Niederlande, doch in einer diese überbietenden Derbheit der Realistik, die weniger auf Kenntnis des menschlichen Körpers, als auf einem scharfen Blick für dessen Schwächen und Schäden zu beruhen scheint. Seiner Schule dürfte der erste größere Meister entstammen, dessen Werke auf uns kamen: Martin Schongauer (geb. um 1450 in Kolmar, † zu Breisach 1491?). In seinem ältesten bekannten Werk, der liebenswürdig durchgeführten heiligen Jungfrau im Rosenhag (1473, in St. Martin zu Kolmar), fast ein Nachahmer Rogiers van der Weyden, in der Passionsfolge (Museum zu Kolmar), bei starker Anlehnung an die Niederländer, Isenmanns Art nachbildend, ringt er sich zum Erschauen und Bilden reinerer Form hindurch, zur Anmut und selbst zur Schönheit, ohne an Thatkraft und Willensstärke einzubüßen. Es gelingt ihm dadurch, weithin Anerkennung zu finden: Er wird der „Ruhm der Maler“ genannt; auch sein in alle Sprachen übertragener Name Hübsch- oder Schön-Martin (Beau Martin, Bel Martino) scheint sich auf das außerordentliche Gefallen zu beziehen, das seine Werke, Bilder sowohl wie die weithin verbreitete große Zahl der Kupferstiche bei den Zeitgenossen fand. Kann man doch die Verwendung seiner Entwürfe bei den Glasmalern und Bildhauern (z. B. an St. Stefan zu Wien) ebenso wie in Bildern aller Schulen deutlich verfolgen. Dabei scheint er viel mit Gehilfen gearbeitet, eine große Menge von Werken hervorgebracht zu haben, so daß eine gewisse Flüchtigkeit sich bald in diesen geltend machte. Seine Männer sind kräftig, herb gezeichnet; seine Frauen zwar noch in ihrer selbstentäußernden Milde eintönig schlank und biegsam; seine Kinder noch meistens von liebenswürdiger Unbefangenheit: Über allem liegt aber jene Regelmäßigkeit, die aus der Sicherheit eines mehr handwerklichen Schaffens hervorgeht. Er idealisiert, schafft für die Kirche seiner Zeit, nicht im starken Ringen um die Wahrheit, sondern im Streben, den Frommen Gefälliges zu bieten. Nur in wenigen Bildern erhebt er sich über dieses Ziel hinaus, das ihn freilich allem Anschein nach als Lehrer seiner Kunst bedeutungsvoll machte: So in den kleinen Bildern der Jungfrau aus seiner letzten Zeit (Pinakothek zu München, Privatbesitz zu Paris), in denen er eine geschlossene Raumwirkung, eine Tonbeherrschung anstrebt, eine Stimmung, die jene klare, lebhafte Grundfärbung der Bilder mildert und in Wechselwirkung zu einander bringt.

1622. Martin Schongauer.

Schongauers Brüder waren, wie sein aus Augsburg stammender Vater, Goldschmiede. Ludwig (seit 1479 Bürger von Ulm, seit 1486 von Augsburg, † vor 1497), Paul (1489—1491 in Basel, † 1516 in Kolmar), Georg (seit 1485 in Basel), Männer, die in weit ausholendem Handel zu Wohlstand kamen. Sie standen zwar alle fest in den Schuhen der Zunft, aber noch bildete dieses kein Hemmnis im geistigen Fortschreiten, sondern eher eine Förderung des geschäftlichen Verkehrs. In ihrem ganzen Wesen war wenig von dem Weihrauchduft der Gottesminne der Kölner Meister; mehr von jenem kräftigen Bürgersinn,

jener schlichter Kraft und leidenschaftsloser Frömmigkeit, die die Glaubensdinge hinnimmt, ohne an ihnen zu deuteln und die Schäden der Kirche, ohne im Vertrauen an sie erschüttert zu werden.

2523. Die Altäre.

Das bleibt zunächst auch der Grundzug der deutschen Kunst. In Tausenden von Altären kehrt er wieder: Der Zweck aller dieser geschnitzten, vergoldeten und bemalten Heiligenstatuen in reichverzierten Altarschreinen, dieser bunten Flügel, die es gestatten, in mehrfachem Wandel zu großen Festen der Menge ein verändertes Bild zu bieten, der köstlich reichen Aufsätze in zierlichsten Holzschnitzereien ist nicht ein vorwiegend künstlerischer. Die Gemeinden und Klöster, Fürsten und Städte bestellten sie, wie man einen Tisch oder ein Kleid bestellt, ohne Gefühl dafür, daß hier der Kunst eine höhere Aufgabe als der Schmuck jener Stelle oblag, an der der Priester Gott seinen Sohn opferte. Kaum ein Wort ist uns erhalten, das darauf deutet, daß man in der Malerei, der Bildnerei mehr sah als etwa in der Kunst des Webers oder Glockengießers, nämlich eine handwerkliche Fertigkeit zur Herstellung kostbaren Zierates.

2524. Niederländische Einflüsse auf die Bildnerei.

Soweit die noch wenig geklärte Geschichte der Bildnerei sich verfolgen läßt, zeigt sich deutlich, daß an ihr der niederländische Einfluß nicht minder stark vorherrschte als in der Malerei. Der „niederländische Westfale" Erhard Künz (seit 1458 in Basel nachweisbar, † daselbst 1506) wurde, obgleich allem Anschein nach vorzugsweise Bildhauer, seit 1483 Dombaumeister von Bern. Dieser anscheinend aus Venloo stammende Künstler stand seiner Art nach der burgundischen Kunst nahe. Seine Gestalten sind derber, sein Faltenwurf ist großliniger als in den Niederlanden üblich. So namentlich an den stattlichen Bildsäulen der thörichten und klugen Jungfrauen am Dome. Ihn unterstützte Hans Brugg (von Monster beim Haag), der in Maastricht und Kalkar, wo er 1489 ein Seitenschiff der Nikolaikirche gebaut hatte, und seit 1500 in Bern thätig war.

Nikolaus Gerhaert (Lerch, Lersch und van Leien genannt), wahrscheinlich aus Löwen stammend, entwickelte eine ausgedehnte Thätigkeit: Die kecke, erheiternde Darstellung des Grafen Jakob von Lichtenberg und seiner schönen Bärbel an der (zerstörten) Kanzlei zu Straßburg (1463—1464), die reichen Schnitzereien der Domthüre zu Konstanz (seit 1467) gemeinschaftlich mit dem Tischler Simon Heider († vor 1490), die sichtlich in Anlehnung an florentinische in je 10 derben Flachbildern das Leben Christi darstellen, wahrscheinlich auch die (sicher nicht von 1438 stammende) Kanzel zur Vorweisung der Reliquien im Dom sind seine Werke. Nach Österreich berufen, schuf er den Grabstein der Kaiserin Eleonore († 1467) im Neukloster zu Wiener Neustadt und das seit 1476 begonnene, aber erst 1513 von Hans Dichter vollendete überaus reiche Grabmal des Kaisers Friedrich III. in St. Stefan zu Wien, eine mehr mühselige als schwungvolle Arbeit in rotem Marmor, doch ein Werk ganz im Sinn der burgundisch-niederländischen Denkmäler. Auch auf seine Mitkünstler gewann er Einfluß. Soweit es die wenig klare Baugeschichte der Stefankirche erkennen läßt, ist die Kanzel ein Werk des Brünner Meisters Anton Pilgram: Das Figürliche an ihr hat aber unverkennbare Ähnlichkeit mit dem des Kanzleihauses in Straßburg.

2525. Mittelrheinische Meister.

Ein vielfach beschäftigter Meister scheint auch Hans von Mingolsheim (bei Bruchsal, 1457 Ratsherr in Speyer, † 1509) gewesen zu sein: Von ihm ist wahrscheinlich der schöne, von mächtiger Empfindung zeugende „Ölberg" vor der St. Leonhardskirche in Stuttgart (1501), jener zu Lauffen a. N. (1517), der von Speyer (1509—1511) und endlich der reiche figürliche Schmuck der St. Kilianskirche zu Heilbronn, die schöne Sitznische rechts vom Hauptaltar, sowie das reizvolle Sakramentshaus, ein Mann von starkem Können, von entschieden realistischem Streben. Hans Hammerer (von „Verde", Wertheim? 1486—1487 Münstermeister zu Straßburg, dann in Zabern, seit 1510 wieder in Straßburg, † 1519), der Verfertiger der mit außerordentlicher Gewandtheit durchgebildeten Straßburger Kanzel. Manches tüchtige Werk, wie beispielsweise die schönen Reliefs der Nikolauskapelle im Dom zu Worms (1487—1488), sind ihrem Meister nach nicht bekannt. Eine große Zahl von Grabmälern schließt sich diesen Werken an.

Zumeist vereinte sich der Bildschnitzer mit dem Maler. Führte dieser die Gestalten im Mittelschrein aus, so teilten sich beide in die Flügel; namentlich die bei geschlossenem Werke sichtbaren Außenseiten sind dem Maler vorbehalten. Die größere Fernwirkung, die reichere Verwendung des Goldes bei sonst thunlich wahrheitlicher Bemalung ließ dem Bildhauer die Oberhand erhalten. Oft schuf ein Meister ebenso mit dem Schnitzmesser wie mit dem Pinsel.

2526. Schwäbische Meister.

Die Städte, in denen der Kirchenbau vorzugsweise seinen Sitz aufgeschlagen hatte, sahen auch die Blüte dieser Altarkunst. Vor allem Ulm: Hier wirkt Hans Schüchlin (geb. um 1440, 1493 Ältester der 1473 gegründeten Ulmer Lukasbruderschaft, † 1505 zu Ulm), ein tüchtiger, nicht eben scharf hervortretender Meister, wichtig vor allem als Mittelsmann zwischen niederländischer und deutscher Kunst. Sein Schüler ist Bartholome Zeitblom (geb. um 1450, heiratete 1483 Schüchlins Tochter, ältestes datiertes Bild von 1488 in der Wallfahrtskirche Hausen, † um 1517), der ihn weit übertraf an Feinheit und Vornehmheit der Färbung, an Kenntnis des menschlichen Körpers, an kräftiger, einheitlicher Wirkung seiner Bilder, ohne auch seinerseits den Gedankenkreis der deutschen Malerei über das zu erheben, was die Kunst der Niederlande vorbildlich geboten hatte. Eines seiner Hauptwerke, das Wahre Bildnis Christi (Berliner Galerie) zeigt schon in der Art des Bartes, daß er im niederdeutschen Norden die Unterlage für seinen Idealismus suchte. Man hat aber vor seinen Bildern oft den Eindruck, als gehe seine Empfindungskraft nicht über eine sinnige Frömmigkeit hinaus, als fehle ihm die in das Gemütsleben eindringende Tiefe seelischen Schauens. Nur selten und nur in Anlehnung an die Niederländer gelingt ihm ein Werk leidenschaftlicherer Bewegung wie die Beweinung Christi (im Germanischen Museum).

2527. Bartholome Zeitblom.

2528. Die Syrlin.

Ihm zur Seite stand ein Bildschnitzer von besonderer Kraft: Jörg Syrlin (Sürlin) der ältere (1458 zuerst genannt, † 1491). Dieses Meisters Schnitzereien am Chorgestühl des Ulmer Münsters, verziert mit flachen und vollgerundeten Halbfiguren, sind mit feinem Gefühl (1468—1474) ohne die überladene Vielgestalt niederländischer Arbeit durchgebildet, würdevoll und vornehm, in den Frauen anmutig und mit herzlichem Vertiefen in die sanften Züge des weiblichen Wesens hergestellt. Ähnlich die in Stein ausgeführten Gestalten des Fischkasten genannten Brunnens (1482), jene am Rathaus, der Taufstein und das Sakramentshaus des Münsters (1468—1484), das Grabmal des Hans von Stadion zu Oberstadion bei Ulm (1489) und andere Werke, in denen er sich zwar nicht als großer, aber als treuherzig schaffender, echt deutscher Meister kundgiebt. Sein Sohn Jörg Syrlin der jüngere (geb. 1455, † um 1521) führte die Thätigkeit fort, indem er den Dreisitz neben dem Altar im Ulmer Münster (1482—1484), das Gestühl in Blaubeuren (sehr beschädigt, 1493), zu Geislingen (1512) u. a. fertigte. Leider sind unter diesen klar und geschickt verzierten Werken bildliche Gestaltungen nur wenig erhalten, so daß ein sicherer Schluß auf des Meisters Eigenart nach dieser Richtung nicht möglich ist. Auch als Kupferstecher war er thätig.

Bezeichnende Hauptwerke der schwäbischen Schule sind die Altäre zu Blaubeuren (1496 vollendet), in der Kilianskirche zu Heilbronn (1498), in der Hauptkirche zu Nördlingen und zahlreichen anderen Städten mehr. In Blaubeuren war Zeitblom sicher als Maler thätig, Syrlin der jüngere wohl der Schnitzer. Dieser entwickelt sein Können in außerordentlicher Pracht: Maria mit dem Kinde, die beiden Heiligen an jeder Seite, stehen für sich, gut aufgebaute, wenngleich etwas weichliche, unentschiedene Gestalten, doch auf leuchtendem Gold in tiefsatten Farben. Zur Seite Flachbilder, die Geburt und die Anbetung der Könige, durchaus niederländisch in Auffassung und Gruppierung. Auf den Flügeln ergeht sich der Maler auf 16 Bildern in der Geschichte Johannis und der Leiden Christi. Seine Gestalten sind schlanker, milder, gelassener, verklärter, aber auch unwirklicher als die des Bildhauers.

2529. Friedrich Herlin.

In Nördlingen wirkte unter ähnlichen Verhältnissen der Maler Friedrich Herlin († 1499), dessen erstes datiertes Werk der Altar der Jakobskirche zu Rothenburg (1466) ist; der aber auch den Hochaltar von St. Georg (1462) in seiner Heimatstadt geschaffen zu haben scheint. Hier ist der unbekannte Bildschnitzer dem ganz in niederländischen Anklängen befangenen Maler entschieden überlegen, sowohl hinsichtlich der Selbständigkeit und des Geschickes in der Anordnung, als auch in der Kraft der Gestalten, die bei dem Maler im Streben nach Kirchlichkeit schwankend und unkörperlich werden.

2530. Bayrische Bildner.

In Bayern folgte der Bauthätigkeit auch eine bildnerische; die Bildwerke der Frauenkirche in München aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. sind noch wenig geschickt, überladen im Gewand und doch steif. Aus der zweiten Hälfte erscheinen eine Anzahl etwas reiferer Jungfrauenbilder (Ramersdorf, Dom zu Freising u. a.). Gegen Mitte der zweiten Hälfte beginnt dann ein Meister Wolfgang Leb, dessen Name an einem Grabmal in Attl am Inn (1509) erscheint. Von ihm stammt vielleicht das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München, auf dem der Fürst unter einem von Engeln gehaltenen Teppich thront. Im allgemeinen herrscht ein herber Ernst vor, der sich namentlich in der Holzschnitzerei lange Zeit erhält. Er tritt an der Jungfrau und dem Johannes in der Frauenkirche zu München (1472) auf; äußert sich kräftig an dem Hochaltar zu Pipping; und in den Werken des Erasmus Grasser: an den 10 Narren im Saale des alten Münchner Rathauses (1480), absichtlich übertrieben in Kleidung und Geberde; an dem lebhaft bewegten Altar zu Ramersdorf (1483?); am Chorgestühl der Frauenkirche zu München (1512), an den großartigen, ernsten Propheten, Aposteln und Kirchenvätern (um 1492), namentlich aber an den Bildwerken der Kirche zu Blutenburg (um 1490), die sich durch die große Ruhe, die tiefe Ergriffenheit und die mächtige, etwas starre Faltengebung auszeichnen. Namentlich die Blutenburger Jungfrau ist in ihrem Schmerz, ihrer seelischen Vertiefung und ihrem großlinigen, denkmalartigen Aufbau ein Meisterwerk. Nicht zu gleicher Höhe erhebt sich ein Michael im Museum zu Freising, eine Anna Selbdritt in der Pfarrkirche daselbst u. a. m.

2531. Tyroler Meister.

Auch nach dem Süden war die Kunstweise im Fortschreiten. Im Kreuzgange des Domes zu Brixen kann man dies an einer Reihe von Bildern verfolgen. Es ist da zunächst ein unbekannter Maler (Meister Leonhardt?), der eine Dornenkrönung von eigenartiger Mischung italienischer und deutscher Formgedanken, aber außerordentlicher Lebhaftigkeit im Vorgang malte. Er dürfte ein bayrischer Meister gewesen sein, der an Giottos Paduaner Bildern sich vervollkommnete und der etwa von 1446—1472 in Brixen thätig war. Als sein Schüler erscheint Jakob Sunter, der die Malereien in Brixen fortsetzte, und jener italienischen Anklänge entbehrt, eher der niederländischen Weise sich zuneigt. Es reiht sich an beide eine ganze Schule von Malern, die in zahlreichen Kirchen des Landes umfangreiche Bilderreihen schufen. Hans Mueltscher aus Innsbruck (Hauptaltar zu Sterzing 1458), Ulrich Feist von Landsberg (1476 und 1512 genannt) werden als Künstler verwandter Richtung aufgeführt. Dabei ist keineswegs ausgeschlossen, daß die Kunstwissenschaft bei genauer Sichtung des Stoffes noch dazu kommen kann, einzelne Persönlichkeiten scharf zu sondern und unter diesen solche von kräftiger Eigenart herauszufinden. So gelang es ihr bereits hinsichtlich eines Künstlers aus dem Salzburgischen, den man als den Meister von Großgmain bezeichnet, da sein Hauptwerk aus dem Dorf Großgmain am Untersberg (1499) stammt, vier Tafeln eines Altars, in denen eine derbe, aber kraftvolle Auffassung sich mit geschicktem Verarbeiten sowohl italienischer als deutscher Einflüsse paart: In einer Herabkunft des heiligen Geistes eine Fülle von prächtigen Männerköpfen; stärker im Ausdruck als in der Zeichnung der Glieder; noch auf gemustertem Goldgrund, doch mit voller Beherrschung der Perspektive.

2532. Michael Pacher.

Die ganze Kraft des Könnens des Alpenlandes sammelte sich aber in einem rein deutsch empfindenden und schaffenden Künstler, in Michael Pacher (geboren um 1435, lebte zu

Bruneck, † 1498). Wohl hat man einzelne Züge seiner Kunst auf Squarcione und Mantegna zurückgeführt, die Fähigkeit, die Gestalten plastisch herauszuarbeiten, in der Unteransicht zu zeichnen, Raum in die Bilder zu bringen und Stimmung über sie zu breiten. Wie wenige wußte er den Aufbau der Figuren schlicht und klar zu gestalten, bei maßvoller Ruhe leuchtende Farben zu verwenden. Aber in der frommen, milden, innerlichen Art der Darstellung, in der allen Ausdruck in die Köpfe drängenden Vertiefung des Seelischen ist er ein echter Deutscher, ebenso wie in der Mischung von Malerei und Bildschnitzerei an seinen großen Flügelaltären (zu Gries bei Bozen 1471, zu St. Wolfgang 1477—1481, in der Pfarrkirche zu Salzburg 1495, zerstört). Im Ernst der vertieften Seelenschilderung, im Beherrschen des Werkes durch feste künstlerische Absicht, im Reichtum der Empfindungswerte steht er den besten Künstlern seiner Zeit nahe. Ein Zug von Größe, nicht nur in der mächtigen räumlichen Ausdehnung seiner Werke, sondern auch in der Haltung seiner Gestalten läßt ihn namentlich als Bildschnitzer in die vorderste Reihe seiner Zeitgenossen treten: Die vornehme Würde Christi, die schlichte Anmut der vor ihm knieenden Jungfrau, die acht statuarischen, aber im Beharren vornehm bewegten Heiligen im Mittelfeld des Altars von St. Wolfgang sind auf deutschem Boden in jener Zeit nirgends übertroffen worden. Auch als Freskenmaler hat man neuerdings Pacher zu erkennen geglaubt. Jedenfalls aber folgte ihm eine weitverbreitete Schule.

Vergl. S. 115, N. 2569.

Überall, wo die Kunstgeschichte in deutschen Landen die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts genauerer Prüfung unterzieht, zeigt sich das gleiche Bild: Aus der Tiefe des Volkes entfaltet sich das so lange Zeit durch Kriege brach gelegte künstlerische Streben. Ungelenke und oft kindliche Versuche treten in Ländern auf, die zwei, drei Jahrhunderte früher eine große Freiheit und Sicherheit des Schaffens erlangt hatten. Die künstlerische Überlieferung war mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts fast ganz erloschen, sie mußte mit dem Beginn der religiös befreienden Volksbewegung neu gefunden werden. Die Fürsten und kirchlichen Großen bauten und bildeten mit von fremdher herangezogenen Kräften, die Stadtgemeinden, ja die Dörfer pflegten die bescheidenen Anfänge eigener Kunst. Und so blieb denn im wesentlichen das Verhältnis bis an den Schluß des Jahrhunderts. Nicht die im Kirchen- und Staatsleben wie im Handel vorherrschenden Mächte stützten die junge Kunst; es fehlt ihr der feste Halt, der fürstliche Beschützer, der Markt in die Ferne. Sie wächst auf dem Boden, auf dem sie geboren, angeregt wohl von außen, doch als ein örtliches Erzeugnis; hervorgegangen aus dem städtischen Kleinbürgerstand und dessen Ansprüchen gemäß bürgerlich, ohne Blick ins Weite; befangen von feststehenden, nur von starken Kräften zu durchbrechenden Sittengesetzen, von einem mit sich und seinen Forderungen befriedigten Kunstgeschmack, der sich als berechtigter Richter über alles Schaffen fühlte.

2533. Die geistige Erregung.

Es bedurfte stärkerer Mächte, eines Aufwühlens des ganzen Volkes, um aus den vielversprechenden, überall die verhärtete Scholle der unfruchtbaren Gotik durchdringenden Keimen einen Baum zu ziehen, dessen sich alle Deutschen gleichmäßig erfreuen konnten. Diese starken Mächte kamen: Es ist der Aufschwung des deutschen Handels, die Reformation und als deren Wirkung die erhöhte Kraft des Fürstentums sowie der katholischen Kirche. Nicht das gelehrte Treiben der kleinen humanistischen Kreise, selbst nicht das Auftreten eines Erasmus und Reuchlin hat entscheidenden Einfluß auf die Kunst um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert. Die neuen Formen, die mit dem Humanismus kommen, drangen nicht in die Tiefe, auf das Kunstwesen, sondern gestalteten es nur äußerlich um: Neue Kunst muß aus dem Grunde der Volksseele geboren sein, um stark werden zu können.

Renaissance und Reformation.

9) Die Anfänge der Renaissance in Rom.

2534. Rom nach dem Konzil von Kostnitz. Vergl. S. 35, M. 2354.

Als Martin V. nach dem Konzil von Kostnitz Rom betrat, der erste, von der neuen humanistischen Regung berührte Papst, traf er Kirchen wie Altertümer in gleich traurigem Zustand. Er benützte den Weltmarkt, der sich in dem deutschen Sitz des Konziles zusammengefunden hatte, zunächst, um die Pracht seines persönlichen Auftretens zu heben: Die Bildteppiche von Atrecht, die Stickereien, die Goldschmiedearbeiten Venedigs beanspruchten einen nicht unerheblichen Teil seiner Kunstausgaben, die Ausbesserungen des Verfallenden den Rest. Eugen IV. sahen wir zuerst Florentiner Maler und Bildner heranziehen, es entstanden eine Reihe neuer Wohnbauten, selbst eine neue Kirche wurde gegründet, die des aufstrebenden Volkes der Portugiesen, S. Antonio.

2535. Antonio Filarete.

Ganz im Geiste der älteren, von Byzanz beeinflußten süditalienischen Kunst waren das erste Werk höherer Art in Rom Bronzethüren, und zwar jene, die Antonio Averulino, genannt Filarete, für St. Peter (1439—1447) schuf. Sie sind, was noch in jüngster Zeit katholische Schriftsteller erregte, von jener unbefangenen Heiterkeit der Renaissance, die Kirchliches mit Antik-Heidnischem mischte: Die Thaten des Papstes, namentlich in Beziehung auf die Union mit der griechischen Kirche, in Verbindung mit Erzählungen aus Äsop und Ovid, dazu dem Altrömischen entlehntes Rankenwerk. Man hat vielleicht gerade durch den Wunsch der Annäherung an den Orient die klassischen Beziehungen herbeigeholt.

2536. Papst Nikolaus V.

Erst mit Papst Nikolaus V. (1447—1455) kam der Ruhmsinn der Renaissance auf den päpstlichen Thron. Einst Vorstand der öffentlichen Bibliothek von Florenz, hatte er dort den frischen Frühlingsduft der ersten großen Zeit dieser Kunst gekostet, hatte Cosimo de' Medici und seine stille Herrschaft verehren gelernt, ebenso wie dessen Art, durch eine hochgesteigerte Kunstthätigkeit das Auge der Welt auf sich und von den Schäden des öffentlichen Lebens abzulenken. Bei eigener Anspruchslosigkeit schätzte Nikolaus die kirchliche Pracht um der auf die Menge ausgeübten Wirkung willen. Nicht um seiner selbst willen belud er sich mit prachtvollem Gewand, ließ er aus Venedig und Siena, aus Paris und Brügge Stickerei, Perlen, kostbare Stoffe herbeischaffen, setzte er die Florentiner Werkstätten in Bewegung und schuf solche in Rom: Die die Volksgunst werbende Kraft der Kunst ist es, die ihn als Kirchenfürsten zu ihr führte.

2537. Malerei und Bildnerei.

Vergl. I. S. 258, M. 794. Vergl. S. 62, M. 2390.

Nikolaus pries man in Rom als den Begründer des goldenen Zeitalters, als den zweiten Augustus und Romulus. Er baute im Vatikan, ließ von Benedetto Buonfigli 1450—1453 dort Fresken malen, berief zu ähnlichen Arbeiten die Florentiner Masaccio und Masolino, Andrea del Castagno und Fra Angelico. Die Kirchenfürsten wetteiferten mit dem Papst: Masolino herrliche Fresken in S. Clemente ließ der Bischof von Mailand (um 1450) herstellen. Die Florentiner waren es, die Rom mit den tiefsinnigsten

Vergl. S. 40, M. 2366.

Schilderungen der Legenden schmückten; sie brachten auf den von Märtyrerblut getränkten, aber für die Kunst unfruchtbaren Boden, die Empfindung des Versenkens in ein Meer der Liebe, der opferbegeisterten Selbsthingabe, wie sie Fra Angelico in den Darstellungen aus dem Leben des heiligen Laurentius und Stefan in der Kapelle Nikolaus' V. im Vatikan schuf. Unter den Bildhauern Roms war neben Isaia da Pisa, der das Grabmal Eugens IV. noch im Geist der Cormaten schuf, ein Römer thätig: Paola di Mariano (genannt Romano), der die Bildsäule des Apostels Andrea bei Ponte Molle schuf, ein tüchtiges, etwas schwerfälliges Werk. Bald aber verdrängte die höhere Kunst des Florentiners Mino da Fiesole den Römer aus der öffentlichen Gunst. Der Kardinal d'Estouteville führte diesen anscheinend in Rom ein, indem er ihn in Sta. Maria Maggiore das Ciborium ausschmücken ließ. Später hat der Meister mit dem Oberitaliener Andrea Bregno in Rom eine Schule unterhalten, der zahlreiche, reizvolle Werke entsprangen. Aber von eigenem römischen Wesen spürt man in dieser Schule wenig.

Vergl. S. 79, N. 2446.

2538. Bauten und Baupläne.

Nikolaus V. hinterließ freilich wenig mehr als gewaltige Pläne. Die folgenreichste künstlerische That seines Lebens war, daß er die baufällig gewordene alte Petersbasilika abbrechen ließ, wie denn seine Herrschaft in Rom mehr an klassischer Kunst zerstörte als nachahmte. Sein Lebensziel war auch nicht, eine Stadt der Kirchen, sondern eine solche der festen Häuser zu schaffen, ein Avignon an der Tiber. Vor allem begann er ein riesiges Schloß zu bauen, das aber über den Sockel nicht hinaus kam. Die Mauer um den Vatikan, die Befestigung der Engelsbrücke, die Herstellung einer einheitlichen vatikanischen Stadt, in der alles das beisammen hinter starken Mauern gesichert lag, was zur sicheren Ausübung der päpstlichen Macht nötig ist, bildete sein Ziel: Kein weltlicher Fürst Italiens baute daher so viel Festungen wie dieser Papst. Sein Plan für Rom entsprach vollkommen jenen Städtegründungen, die von den Florentinern seit dem 14. Jahrhundert betrieben wurden: Schloß und Dom, Platz und Straßen, Kaufläden und Wandelhallen, sollten planmäßig angeordnet, ins Große entwickelt werden: Ein Platz von rund 450 : 225 m, die Kirche als fünfschiffige Säulenbasilika mit beiderseitigen Kapellenreihen, im lateinischen Kreuz, halbkreisförmiger Apsis 524 m lang, im Querschiff 270 m breit, 225 m hoch: Also ein Überbieten alles vorher Erreichten, selbst des Planes von S. Petronio in Bologna um fast das Doppelte. Mißt doch der Dom zu Florenz nur 150 : 42,5, der zu Mailand 148 : 57,7, der zu Köln 136 : 45 m.

2539. Der Kaisergedanke.

Es sind dies Pläne, wie die Bautheoretiker Italiens sie aufzustellen liebten. Die Gelehrten bewunderten sie als Schöpfungen eines ins Große gehenden, die Thatsachen überragenden Geistes. Enea Silvio, der kritische Kopf, sagt, wenn Nikolaus V. seine Pläne hätte ausführen können, hätte er gegen keinen römischen Kaiser zurückzustehen brauchen: Wohlbemerkt: Der Kaisergedanke ist es, der sich nun wieder an Rom knüpft, der Gedanke, der mit dem Humanismus auf die Welt kam, daß Rom das politische Haupt der Erde sei oder werden solle. Was er bezweckte, sagte Papst Nikolaus selbst in seiner letzten Lebenszeit: Er wolle seinen Nachfolgern größere Verehrung und größere Sicherheit schaffen: Nicht aus Ehrgeiz, Prachtliebe, Ruhmsucht oder Streben nach Verewigung seines Namens baue er, sondern um das Ansehen des päpstlichen Stuhles bei der ganzen Christenheit zu heben und zu verhindern, daß die Päpste kriegerisch bedrängt werden können. Gewiß ein deutlich verständliches Wort: Nicht der innere Drang des Künstlers und nicht jener des Frommen leitet ihn, sondern die Erkenntnis des die Volksgunst werbenden Wertes der Kunst und die staatsmännische Klugheit: Der echte Schüler der Medici auf dem Throne der Päpste.

Solche Erscheinung konnte nicht ohne Einfluß bleiben. Der zeigte sich aber in Rom nicht in Bauten und Bildwerken, sondern zunächst in Büchern. Rom wurde in dem Augenblick, in dem es sich der Kunst näherte, theoretisch, suchte nach Gesetzen, nach klar be-

greifbaren Formeln: Die beiden ersten Kunstschriftsteller Italiens gehen von Rom aus: Alberti und Filarete. Beide galten wohl zu Unrecht für große Architekten. Die auf sie folgenden tintenklecksenden Säkula haben ja stets dem Schriftsteller mehr Ruhm als dem Bildner zugewendet.

2540. Leon Battista Alberti.

Leon Battista Alberti (geb. 1404 zu Venedig, † 1472 zu Rom) war ein Mann aus vornehmem Florentiner Geschlecht, wurde früh Kanonikus am Dome seiner Vaterstadt, trat als solcher dem päpstlichen Hofe nahe. Die Höhezeit seines Lebens verbrachte er teils in Florenz, teils in Rom. Seine Schriften scheinen vorzugsweise in der ewigen Stadt entstanden zu sein, wohin ihn das Studium der alten Baureste mächtig zog.

An Alberti ist zunächst bemerkenswert, daß er aus einem Kreise in die Baukunst eintrat, der jenem der mittelalterlichen Meister ganz fern lag. Wohl wissen wir von gelehrten Mönchen des Mittelalters, wohl wird der Prager Baccalaureus Matthias Raysek († 1510), „ein ziemlich gelehrter Mann", zu einem tüchtigen, in seinem Vaterlande vielbeschäftigten Baumeister. Aber die Baumeister selbst der Florentiner Renaissance gingen sonst alle aus dem Handwerk hervor: Bezeichnend für sie ist das Können als Vorbereitung zum Wissen, während hier aus dem Wissen heraus das Können sich entwickelte. Für Alberti war der neue Stil nicht nur ein Formen-, sondern ein Systemwechsel; ihm schien es nötig, auf ganz andere Grundforderungen zurückzugreifen als die für den mittelalterlichen Meister notwendigen. Ihm wurde auch zuerst völlig klar, daß es eines starken Bruches bedürfe, um mit dem, was in Italien in den letzten Jahrhunderten geschaffen war, geistig fertig zu werden. Aber die in Rom schreibenden Geistlichen erregte dieser Bruch mit der ganzen künstlerischen Vergangenheit des Christentums nicht: Denn Rom hatte ja so gut wie nichts geschaffen: Die Gotik erscheint dort für Alberti das Neue, Aufdringliche, Willkürliche; dem er das Alte, Verdrängte, Rechtmäßige entgegenstellt. Die Gotik ist ihm moderne Kunst; er will aber jene der Väter, jene Roms, wiederherstellen. Er lächelt über die religiöse Begeisterung dreier Jahrhunderte, in der die Menschen keinen anderen Zweck gekannt hatten, als Kirchen zu bauen; und er denkt nicht daran, zu fragen, ob die katholische Kirche für ihren Kult Raum in jenen Tempeln fände, die er zu errichten vorschlägt. Selbst die ihm vor Augen stehenden Basiliken betrachtet er nach Vitruv in erster Linie als Gerichtsgebäude.

2541. Stellung zu Vitruv. Vergl. I. S. 251, N. 784.

Alberti ist höherstehenden Geistes als Vitruv. Trotzdem ist ihm dieser vielfach ein Führer, denn er vorzugsweise brachte ihm die schriftliche Überlieferung der Alten, die um so wertvoller erschien, als Vitruv selbst sich auf die vornehmsten Namen Griechenlands in der Darstellung seiner Lehre beruft. 1414 schon war von Bracciolini im Kloster St. Gallen die Handschrift der Werke des Römers gefunden worden. Alberti verglich sie mit den Ruinen Roms; durch ihn und Francesco di Giorgio kam das Bestreben auf, die dunklen Stellen des Buches zu klären, das Werk allen Bauleuten zugänglich zu machen; seit 1486 erschien es in vielfach wiederholten Auflagen im Druck.

Alberti erkannte alsbald die Mängel Vitruvs: Seine Lehre deckte sich nicht mit den von ihm aufs neue untersuchten spätrömischen Resten, die in der ewigen Stadt noch aufrecht standen; es fehlte vor allem die Lehre über den Gewölbebau und dann die Anregung zu einer über die Säulenordnungen und über die in diese gestellten Bogen hinausgehenden, mit reicheren Mitteln schaffenden Kunst des Entwurfes. Die theoretischen Ergänzungen, die Alberti hier bietet, waren vom höchsten Wert für die Meister der Folgezeit: Denn hier mußte er an die alten Bauwerke statt an Schriftquellen anknüpfen, an die großen Gewölbebauten, die sich erhielten, an das Pantheon, die Maxentiusbasilika, die Thermen. Alberti schuf im Geiste weiter, er baute in der Phantasie, beschreibend, über das menschlich Erreichbare hinausgehend. Er wollte der Welt eine höhere Baugesinnung und den rechten Weg zu deren Bethätigung lehren. Der

gedankenreiche Altertumsforscher ist oft in ihm mächtiger als die auf Erreichung des Thatsächlichen gerichtete Künstlernatur.

2542. Abhandlung über die Malerei.

So ist denn Alberti mehr Ästhetiker als Künstler. Das Bedeutendste, was er schrieb, ist seine Abhandlung über die Malerei. Diese hat für ihn die Aufgabe, ein Ebenbild der Natur festzuhalten (simile abbracciare con arte, das Ähnliche durch Kunst zu umarmen), ihr Ziel ist, sichtbare Dinge darzustellen (representare cose vedute); und deshalb zerfällt sie in die Darstellung des Raumes durch den Umriß (circonscriptione), in der richtigen Zusammenfügung mehrerer gesehener Gegenstände durch den Aufbau (compositione) und in der Unterscheidung der durchs Licht bewirkten Farbigkeit (ricevere di lumi). Im Umriß geht Battista auf das Sehen der Dinge im Raum und zugleich auf das perspektivische Darstellen in der Fläche aus, indem er rät, einen quadrierten Schleier vor den zu zeichnenden Gegenstand zu hängen und nach diesem auf quadriertes Papier zu zeichnen, also einen Anhalt für die richtige Darstellung der Verkürzungen zu gewinnen. Dies weist auf völlig wahrheitliche Absicht. Aber das Ziel geht auf etwas anderes: Auf die Durchdringung der Gestalt als eines in allen Teilen aus sich selbst Bedingten: Es will, daß der Maler erst den Knochenbau des Menschen zeichne, dann die Muskeln, endlich die Kleider anlege: Also nicht die äußere Erscheinungsform, sondern die Bedingungen dieser soll er erfassen; er soll dabei jedes Glied dem darzustellenden Gedanken gemäß entwickeln, den Toten bis in die Fingerspitzen tot, den Lebendigen bis in die letzte Muskel bewegt erscheinen lassen; den Lebensfrischen blühend, den Alten in seinem Verfall wiedergeben. Das ist ihm Komposition der Körper.

Wenn auch eine beschränkte Zahl von Gestalten auf einem Bilde oft besonders würdige Haltung erzeuge, so sei doch die Mannigfaltigkeit ein Mittel, die Beschauer lang zu fesseln. Alberti sucht sie im Ausdruck, in der Bewegung der Gestalten; er fordert unter anderem, daß die einen nackt, die andern halb bekleidet seien, wenn das der Gegenstand und die Rücksicht gegen Scham und Sittsamkeit erlaubt. Körperteile, die häßlich anzusehen seien, bedecke oder verdecke man. Ausdrücklich spricht er sich dafür aus, auch im Bildnis sei das Häßliche nur anzudeuten und, soweit es die Ähnlichkeit gestattet, zu verbessern. Auch in den Gemütsbewegungen soll man Übertreibung vermeiden; man soll die Glieder der Menschen zwar sich in allen ihren Eigenarten einprägen, aber nur um sie so schön als möglich zu bilden. Denn, daß das Kunstwerk gefalle, ist nicht nur wünschenswert, sondern eine Forderung (la vaghezza non meno è grata che richiesta). Höher als die Natur steht die Schönheit. Und wenn Alberti auch immer wieder die Künstler darauf hinweist, sie sollen im Anblick der Natur schaffen — und unter Natur versteht er ausschließlich das nackte Modell —; wenn er in seiner Schrift über das Bildwerk ein genaues Verzeichnis der Maße des männlichen Körpers nach zahlreichen Einzelmessungen giebt; wenn er ihn warnt, andere Künstler nachzuahmen; so geht doch sein letztes Ziel immer dahin, aus der Fülle der erschauten Natur das Schöne zu wählen, aus vollendeter Kenntnis vieler Menschen den vollendeten Menschen zu bilden.

Vergl. I. S. 626, N. 2032.

Es ist die große Lehre des Idealismus, die sich hier zuerst in scharf geformten, außerordentlich geistreichen und schlagend klaren Sätzen uns entgegenstellt: Nicht der Ausdruck einer Kunst, wie sie Donatello übte — trotz Albertis begeisterter Anerkennung für diesen Meister —; nicht das Ergebnis der Frührenaissance; sondern die Verkündigung der Hochrenaissance. Alberti ist ein Ästhetiker, der nicht Geschaffenes, sondern zu Schaffendes bespricht. Und stelle man sich zu diesem wie man wolle: In der für Jahrhunderte siegreichen Kraft seiner Gedanken offenbart sich die Größe des Mannes.

2543. Stellung zur Theologie.

Durchblättert man diese Bücher, vom Studium mittelalterlicher Werke kommend, so überrascht noch mehr als das, was sie sagen, das, was sie verschweigen: Man kann Bände durchsehen, ohne daß man einen das Christentum bekennenden Satz findet. Die Loslösung

der Wissenschaft von der Kirche ist vollständig, die der Kunst kaum minder. Solchen Büchern gegenüber erkennt man das Recht von Savonarolas Abneigung gegen die Kunst: Man malte noch heilige Jungfrauen, aber man malte nicht mehr im christlichen Sinn. Den leitenden Geistern war die biblische Geschichte nur noch ein Vorwand, um an ihr das heidnische Schönheitsgefühl zu bekunden.

2544. Filarete als Schriftsteller.

Man könnte es für eine Zufälligkeit halten, wenn Alberti allein in Rom ein Buch über die Künste geschrieben hätte: Auch Filarete trat als zweiter Schriftsteller, trotz bescheidenerer Begabung hinzu. 1447 waren seine Thore für St. Peter vollendet, 1461 ist sein Trattato dell' Architettura abgeschlossen. Wieder ist dies Werk beachtenswert durch den Mangel des theologischen Rückhaltes, der einer mittelalterlichen Schrift nicht hätte fehlen dürfen. Es zeichnet sich vor dem des Alberti durch den Haß gegen das „Moderne", gegen die Gotik aus. Er sprach den Meistern der Dome zu Mailand und Florenz Geschmack und künstlerische Bildung ab, weil sie die Grundgesetze des Bauens nicht kannten, die der Alten. In der Idealstadt, die er entwarf, Nikolaus V. Plan aufnehmend, wollte er vereinen, was diese Kunst zu leisten im stande ist; in wortreicher Darstellung und begleitenden Zeichnungen legte er seine Gedanken hierüber nieder. Den Unterschied zwischen dem Tempel und der Kirche sieht er darin, daß jene, um den Menschen vor der Gottheit zu demütigen, niedrig, die Christen, um den Eintretenden zur Gottesbetrachtung zu erheben, hoch bauen. Daraus spricht ein starkes Raumempfinden als Erbe der italienischen Gotik. Und so ist ihm der Zentralbau, die Kuppel über griechischem Kreuz der rechte Dom für seine Stadt, mit vier Türmen an den einspringenden Winkeln, die sinnbildlich die Evangelisten darstellen. Der Altar soll in einem Kreuzflügel stehen. Die dürftigen Angaben über den Bau von Kloster- und Pfarrkirchen weisen darauf hin, daß er hier Langhausanlagen angewendet wissen wollte. Für letztere mit einem Lettner, der die Evangelienkanzel trage. Jedenfalls ist auch er, wenngleich nicht mit der Kraft Albertis, Idealist der Form: Das Höchste ist ihm ein Bauwerk, wie es in Rom freilich keines gab, wohl aber im Orient: Das, was er erträumt, schuf zu gleicher Zeit der Grieche Christodulos in Konstantinopel an der mächtigen Moschee Mohammeds II. Die italienischen Meister haben wohl zweifellos von diesem gewaltigen Vorausgreifen ihrer letzten Ziele durch die Glaubensfeinde im Osten Kunde erhalten.

Vergl. I. S. 659, N. 2137.

2545. Papst Calixtus III.

Dem Kunstleben in Rom machte der Nachfolger Nikolaus V., Calixtus III. (1455 bis 1458), ein jähes Ende. Ihn empörte es, daß sein Vorgänger die Schätze der Kirche für die Prachtentfaltung hingegeben hatte; ihm schien es wichtiger, St. Sophie in Konstantinopel der Christenheit zu erhalten, als St. Peter ihr zu bauen. Der Spanier, der Borgia, der lange am Hof von Neapel gelebt hatte, dessen Sinnen auf Südeuropa gerichtet war, der den Süditaliener Capristrano den Kreuzzug gegen die Türken predigen ließ, war der Ansicht, daß nicht der Glanz des Humanismus Rom treue Anhänger schaffen werde, sondern der ernste Kampf um das Christentum. Sein Gegner im Konklave war Bessarion gewesen, der gelehrte Trapezuntier, Vorkämpfer des Humanismus und der Einigung der griechischen und römischen Kirche. Zwei Jahre nach dem Fall Konstantinopels schien einen Augenblick das Griechentum in Rom siegen zu sollen: Der Spanier trat ihm entgegen. Noch einmal gewann die Kirche über die neue Bildung das Übergewicht, noch einmal rangen die neuen heidnischen Bilderfreunde mit der alt katholischen Gleichgültigkeit gegen die Kunst.

2546. Papst Pius II.

Die Hoffnungen der Humanisten auf Enea Silvio, den großen Piccolomini, waren irrig gewesen. Papst Pius II. (1458—1464) zeigte sich nicht mehr als kühner Forscher, feuriger Dichter, eifriger Neuerer. In Basel, in Böhmen hatte er den Ernst in der Lage der Kirche zu tief erkennen gelernt, um an dem geistreichen Spiel mit dem schönen Heidentum Freude zu behalten. Er bot den Humanisten in Rom nicht, was sie von

ihm erhofften, er arbeitete mit Thatkraft an der Verteidigung der Kirche gegen innere und äußere Feinde. Sein hoch entwickelter Geschmack ließ ihn entschieden für die Erhaltung des Alten eintreten, machte ihn zum eifrigen Sammler; aber er trennte die Freuden am künstlerisch Schönen vom Kirchlichen; ja er zeigte in seiner Beschreibung Deutschlands ein tiefes Verständnis für die von den Humanisten verhöhnte „moderne" Art, für die Gotik. Er baute zwar in Rom, am Vatikan die Halle für die Segnungen, an Kapellen von St. Peter; aber sein besonderer Eifer galt seiner Vaterstadt Corsignano, die nun nach ihm Pienza genannt wurde.

2547. Pienza. Vergl. I. S. 618, N. 2004.

Pius kannte die Ketzerlande, er hatte in Tabor die Kirche des letzten Zweiges der Hussiten besucht, die ihm mehr einem Stalle zu ähneln schien. Die Pfarrkirche für die eigene Stadt sagt uns, was er gelernt hatte: Sie hat zwar durch seinen Architekten Bernardo Rossellino Renaissanceformen erhalten, aber ihr Plan in den großen Zügen ist sein eigenstes Werk: Eine dreischiffige Halle, deren beide Seitenschiffe im Dreieck und deren Mittelschiff geradlinig schließen, so daß der Bau äußerlich in drei Seiten des Achtecks endet. Er hatte, wie ausdrücklich gesagt wird, bei den Deutschen in Oesterreich Ähnliches gesehen. Ein deutscher Zimmermeister, Paul, war auch 1459—1462 in Pienza an den Bauten des Papstes beteiligt. Ihm kam es darauf an, daß man beim Eintritt durch das Mittelthor den hellerleuchteten Bau und seine Altäre alsbald überschaue; er freute sich der mächtigen Fenster, die den Kirchgänger statt der Mauern zu umfassen scheinen. Und er belegte den mit seinem Fluch, der die Weiße der Wände und Säulen verletzte, Gemälde mache, Bilder anhänge, neue Kapellen oder Altäre einfüge, die Gestalt des Tempels ändere: Der einstige Humanist zeigt sich als ein strenger Theologe. Er hatte in Deutschland gelernt, über die Fragen der Kirche mit jenem Ernst zu denken, der dort die Tiefen des Volkes ergriffen hatte; er wies die Kunst Roms wieder auf die Einfachheit, auf jene Anschauungen und jene Formen, die für die Pfarrkirche des Nordens erfunden waren; auf jenes Mißtrauen gegen die Kunst, das der christlichen Theologie zu allen Zeiten eigen war.

Vergl. S. 142, N. 2624.

2548. Erzbischof d'Estouteville. Vergl. S. 93, N. 2498.

Es scheint fast, als haben auch noch andere nordische Einflüsse auf Rom eingewirkt. Der baugewaltige Erzbischof von Rouen, d'Estouteville, verbrachte einen großen Teil seines Lebens in Rom. Er baute dort 1488 S. Agostino, eine dreischiffige Kreuzbasilika mit reichem, fünfkapelligem Chor und Halbkreisnischen am Langhaus. Diese Nischen, die ja auch Brunelleschi anwendete, sind bezeichnend. Sie kehren wieder an der kurzen dreischiffigen Halle von Sta. Maria dell' Anima (1514 vollendet) und an dem saalartigen Langhaus von S. Pietro in Montorio (1479—1483). An diesen drei römischen Bauten ist die Renaissance wenig mehr als ein äußerlicher Aufputz gegenüber dem nordfranzösischen Formgedanken, der auch sonst in Italien auftritt. Ste. Trinite zu Angers kommt uns bei Betrachtung dieser Bauwerke ins Gedächtnis. Ähnlich am Langhaus von Sta. Maria della Pace, dem sich ein achteckiger Kuppelraum anschließt, wohl der einzige nennenswerte Zentralbau, den Rom in dieser Zeit schwärmerischer Liebe der Humanisten gerade für diese Form schuf.

2549. Römische Bauten.

Welche Architekten diese Bauten ausführten, ist zweifelhaft. Die Kardinäle bedienten sich wohl ihrer eigenen Meister, wenngleich in der Behandlung der Bauten eine leere Gleichförmigkeit auftritt. Die Baumeister waren eben nur Vollstrecker höheren Willens. Pius II. dankte zwar in einer etwas gefallsüchtigen Rede dem von ihm vorzugsweise beschäftigten Bernardo Rossellino, daß er mehr verbaut, aber auch mehr geleistet habe, als der Papst selbst beabsichtigt habe. Aber ein Mann von so selbständigem künstlerischen Sinne, wie Pius, bot für die Entwicklung der Kräfte anderer wenig freies Feld: Rom fehlen daher leitende Kräfte, soviel Künstler auch genannt werden. Baccio Pontelli (geboren in Pisa 1450, gestorben in Urbino 1492), von Haus aus Florentiner Tischler, war in Rom fast nur Kriegs-

Vergl. S. 70, N. 2443.

baumeister, Meo del Caprina da Settignano (geboren bei Florenz 1430, gestorben zu Florenz 1501) erweist sich nirgends als ein Meister von erkennbarer Eigenart, so vielfach er beschäftigt wird. Durch den Kardinal Rovere kam er in späterer Zeit nach Turin, wo er seit 1492 die basilikal geordnete Kathedrale baute, an deren zart ornamentierter, doch in den Verhältnissen nicht glücklicher Hauptthür er sich als tüchtiger Steinmetz kund thut. Entschiedener wagt sich der schon genannte Florentiner Bernardo Rossellino (geb. 1409, gestorben zu Florenz 1464), ein Schüler des Donatello, hervor, der sowohl unter Nikolaus V. als unter Pius II. der eigentliche künstlerische Vermittler der Gedanken des Papstes war.

2550. Bildnerei und Malerei.

Nicht minder erscheint die Bildnerei in Rom trocken und handwerklich, bemerkenswert nur durch den Zusammenfluß von Künstlern der verschiedensten Herkunft, von denen aber keiner von dauernder Bedeutung für das Gesamtschaffen ist. Das 15. Jahrhundert schwindet noch ohne eigentliche Fortschritte dahin. Die Malerei lebt vollends allein von der Nachbarschaft des kunstgewaltigen Florenz. Von einem thatsächlichen Einfluß Albertis ist zunächst nichts zu spüren, es sei denn am Palazzo Piccolomini zu Pienza, dem nach der Art des Palazzo Rucellai in Florenz, doch mit geringerem Verständnis für die Verhältnislehre erbauten Schloß Papst Pius II., und an die ebenfalls auf die Einrichtung dieses Papstes zurückzuführenden Palästen Piccolomini und Spanocchi in Siena; wie denn überhaupt Siena aus Pius' Thätigkeit vielerlei Vorteil zog. Aber während hier die heimischen Künstler verwendet wurden, sind es in Rom und Pienza Scharen von Oberitalienern und Florentinern, die, unter sich wetteifernd, ohne eigentliches geistiges Haupt erscheinen. Denn in Rom war noch nicht die Zeit für die Individualität der Künstler reif geworden: Hier entschied noch die des Bauherrn.

Vergl. S. 78, M. 2464.

2551. Papst Paul II.

Paul II. (1464—1471) folgte: auf den Florentiner der Spanier, auf den Spanier der in Deutschland umgemodelte Humanist, nun als vierter der Venetianer. Paul war als Sohn der Handelsstadt in erster Linie Sammler und Freund der Kleinkunst. Seine Schätze übertrafen die aller weltlichen Fürsten; waren wahre Museen von alten Bildwerken, vorwiegend griechischen Malereien, römischen und orientalischen Münzen, Byzantiner Stoffen, Brabanter Teppichen, altchristlichen Edelsteinen, von Schmelzarbeiten, Mosaiken, Elfenbeinschnitzereien. Das Verzeichnis füllt (bei Müntz, Les arts à la cour des Papes) gegen 100 Seiten engen Druckes. Die in Venedig heimische Kunst des Steinschnittes und der Münze kam erst durch ihn nach Rom und erhielt für ganz Italien neue Anregungen. Er erschöpft die Kassen der Kirche für seine Sammelleidenschaft.

Vergl. S. 46, M. 2379.

Aber er begann auch zu bauen: Er ist der erste, der schon als Kardinal sich ein Schloß aufführen läßt; seit 1455 errichtete er den Palazzo S. Marco (di Venezia). Noch ist dieser burgartig mit Zinnen bekrönt, festungsmäßig, düster, schwer. Nur im Hofe zeigt sich die Nachahmung des Stockwerksbaues, wie man ihn am Kolosseum kennen gelernt hatte; ähnlich die Halle zur Segensspredung am Vatikan. Alles, was in Rom geschaffen wurde, gewann an dem Maßstab des Alten. Aber wenn diese Bauten auch groß waren, so stehen sie doch den an anderen Orten geschaffenen künstlerisch nach. Zu den genannten Meistern trat nun als einer der bedeutenderen der Florentiner Giuliano da San Gallo (geb. 1445, † 1516) hinzu, der 1467 in des Papstes Dienst genannt wird. Die umfassendste Thätigkeit scheint der Kirchenfürst aber anscheinend in Loreto geübt zu haben, dort, wo es galt, dem heiligen Hause der Jungfrau Maria, was von der Höhe hinter Ancona den Orientfahrern Segen zuwinkte, die unfertig gelassene Kirche auszubauen und damit die Wallfahrt nach dem berühmten Heiligtum zu stärken.

Rom hatte in einer für die Kunst aller Völker wiederum höchst bedeutungsvollen Zeit nichts Eigenes geschaffen als das, was es dem Altertum gab: Gesetze! Gesetze für die Kunst, die deren seit Vitruv entbehrt hatte.

10) Die oberitalienische Frührenaissance.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts setzte für Oberitalien nicht eben glücklich ein; namentlich die Lombardei hatte unruhige Tage.

2552. Der Mailänder Dom. Vergl. I. S. 621, N. 2013.

Der Bau des Mailänder Domes stockte bis auf mancherlei Ausstattungsarbeiten fast ein halbes Jahrhundert (1400—1447); nicht minder S. Petronio in Bologna und die Certosa zu Pavia. Wo man baute, geschah es noch in gotischen Formen. In Mailand ist die 1465 begonnene Kirche Sta. Maria della Grazie, eine dreischiffige Anlage nach Vorbild der Certosa, Sta. Maria della Pace (1466 begonnen) im alten Stil gehalten, ebenso hält S. Michele in Bosco zu Bologna (1437 begonnen) am Überkommenen fest. Nicht minder die schwerfällige Kathedrale zu Alba, südlich von Turin (1489).

Der Bauleitung am Mailänder Dom lag sichtlich am meisten daran, das Begonnene unter Dach und Fach zu bringen und würdig auszustatten. Während sich noch die Baumeister Süddeutschlands und der Lombardei im Planen und Ausführen bekämpften, entwickelte sich die figürliche Ausstattung des Riesenwerkes sachgemäßer unter der Leitung vorwiegend der heimischen Schule. Die Aufgabe war eine ganz ungeheure, denn Baldachine und Figuren sind recht eigentlich der Hauptschmuck des ganzen Baues. Und wenn von den Hunderten von Bildsäulen, die ihn heute zieren, auch die Mehrzahl neueren und neuesten Ursprunges sind, so bot sich doch reichliche Gelegenheit, das Können zu entfalten. Hans von Fernbach schuf den Wimperg über der südlichen Sakristei. Er erwies sich hierin als ein niederdeutscher Meister, der es liebt, eine Fülle von figürlichen Einzelheiten zusammenzutragen und ein Schmuckwerk reichster Meißelführung zu schaffen: Dagegen ergehen sich die Italiener, an der Spitze Giacomo da Campione, in abgerundeterer, malerischer Behandlung am Wimperge der nördlichen Sakristei; als Bildhauer vornehmer anordnend, als Baumeister leerer, dekorativer. Auf dieser gemeinsamen Grundlage entwickelt sich die Bildnerei des 15. Jahrhunderts, indem nun in der Folge sich beide Schulen mehr und mehr in einer derben Wahrheitsliebe zusammenfinden: So an den Wasserspeiern, Waldmenschen und Wasserjungfrauen, die die Strebepfeiler zieren und die der Maler Paolino da Montorfano entwarf. Deutsche, wie Walter Monich (bis 1407 nachweisbar), Annex (Hannes) Marchestem († vor 1404), mischen sich mit einer Reihe italienischer Steinmetzen, die diese Werke ausführten: Es sind lebensvolle, wenngleich mit Rücksicht auf die hohe Aufstellung derb durchgeführte Gestalten. Unter den italienischen Bildhauern nehmen Matteo Raverti (von Mailand, 1398—1404 am Dom, 1398—1434 in Venedig, namentlich am Ca Doro, thätig), Jacopino da Tradate (von Florenz, 1401 am Dom thätig, 1415 als Leiter angestellt) den ersten Rang ein. Tradate, dessen Hauptwerk, die sitzende Gestalt des Papst Martin V. im Dom (1419—1424), ein an Größe und Würde der Auffassung hervorragendes Werk ist, offenbart in diesem einen der Florentiner Kunst verwandten Drang nach innerer Freiheit, trotz der noch etwas ängstlich symmetrischen Anordnung des Gewandes. Vielleicht hatte das (nicht sicher beglaubigte) Auftreten des Florentiner Meisters Niccolo d'Arezzo Einfluß auf ihn. Malte doch in der Nähe, in Castiglione d'Olona zu jener Zeit schon der Florentiner Masolino seine Fresken, begann doch dort auch die Florentiner Bildnerei eine Pflanzstätte zu schaffen. Die Kollegiatskirche daselbst und die großen Bildwerke an der Kirche della Villa sind Zeugnisse dafür.

2553. Antonio Filarete. Vergl. S. 110, N. 2544.

Aber ein entschiedenerer Versuch mit der Renaissance fand in der Lombardei erst statt, seit die Sforza ans Ruder kam und Antonio Filarete von Rom nach Mailand übersiedelte (1451). Dort begann er (1457) den ersten Bau, an dem er seine Art darlegen konnte, das mächtige Ospedale maggiore. Es ist dies ein Rechteck von wohl 260 : 100 m, das vier Querflügel in drei Höfe teilen; die seitlichen von diesen sind durch Kreuzflügel wieder in je vier kleine Höfe geteilt, der mittlere sollte eine jener moscheenartigen Zentralkirchen mit unter einer

hohen Tambour und Dach versteckter Kuppel und minarehartigen Rundtürmen an den Ecken erhalten. Ausgeführt wurden die (unsymmetrischen) Fronten, drei Hofhallen mit zierlicher, in Backstein gebildeter Renaissance. Aber sichtlich reichte Filaretes Kraft nicht aus, die im neuen Stil ungeschulten Kräfte zu meistern. Er vermochte nicht einmal sich an der Spitze der Bauleitung zu behaupten: Schon 1465 trat an seine Stelle der Dommeister Guiniforte Solari und fügte in die begonnenen, in ihrer Renaissance noch schüchternen Bauteile kräftige gotische Fenster. Dieselbe Mischung der Stile bei der geschlossenen Haltung eines echten Palastes zeigen mehrere Mailander Bauten, so der Palazzo Marliani (zerstört), der gleiche Fenster in ein durch Pilasterordnungen geteiltes Wandsystem fügt; die Banca medicea (jetzt Reste in der Casa Vismara), die seit 1456 Michelozzo für die Medici baute und deren in schmuckreicher Renaissance gefertigtes Thor jetzt in der Brera sich befindet. Die Bank war ein zweigeschossiges Prachtwerk von mächtigen Abmessungen und reichem bildnerischem Schmuck. Am Dom zu Bergamo, an dessen Planung Filarete Anteil hatte, traten ähnliche Mischformen auf. Zur vollendeten Entwicklung kam die Renaissance erst an der Cappella di S. Pietro Martire in S. Eustorgio zu Mailand (1462—1468), die wieder der Florentiner Michelozzo entworfen zu haben scheint: Ein schlichter quadratischer Raum, den eine Kuppel überdeckt, mit anstoßendem, quadratischem Chor, im Äußeren noch gotisierend, im Innern Brunelleschis Pazzikapelle verwandt.

2554. Kampf mit der Gotik.

Vergl. S. 36, N. 2357.

Aber der Tag der Renaissance war für Oberitalien immer noch nicht gekommen. Im Gegenteil, es gelang dem Norden, der deutschen Kunst, die damals von Tirol aus ihre Fortschritte machte, sich siegreich zu behaupten. Noch wendeten sich die Leiter des Mailänder Dombaues nach Süddeutschland, als es galt, das große Werk wieder aufzunehmen. Zu den eigenen Dommeistern besaß man anscheinend nicht das genügende Vertrauen. Dagegen rief man wiederholt Meister aus Straßburg herbei; 1483 erschien in Mailand Alexander von Marbach; nach ihm Hans Niesenberger; 1486 wurde Hans Hammerer um Rat angegangen, der Andreas Mair, vielleicht mit seinem Plane, nach Mailand sendete.

Vergl. S. 121, N. 2577.

2555. Dom zu Como.

Im Jahr 1452 begann der Bau der Schauseite des Domes zu Como (von Florio da Bonta?), dessen Einzelheiten eher wie ein Aufleben des romanischen als des römischen Stiles erscheinen. Ebenso arbeitete der Hauptmeister der von der Renaissance zwar berührten, aber noch völlig in gotischer Überlieferung wurzelnden Stiles der Lombardei, Guiniforte Solari, noch lange an der Certosa zu Pavia in diesen Formen, namentlich Anregungen aus Venedig willig zugeneigt. Gleichen Geistes ist das Kunstgewerbe in der Hauptstadt der Lombardei unter der Herrschaft der Sforza, die nun an Stelle der Visconti ein auf kraftvolles Kriegertum begründetes Reich herstellten. Namentlich unter Lodovico il Moro († 1508), dessen Tochter Bianca, die Gemahlin des Kaisers Maximilian wurde, erlangte dies seine Blüte, bis der Einfall der Franzosen ihm 1500 einen schweren Schlag zufügte.

2556. Waffenschmiederei.

Vergl. I. S. 654, N. 2122.

Alt war das lombardische Waffengewerbe. Seine Blüte in Mailand geht ins 13. Jahrhundert zurück; schon 1288 führte die Stadt im Austausch mit dem fernen Osten Waffen bis zu den Tataren und Sarazenen aus. Das Eisen wurde in unmittelbarer Nähe in Valsassino und Porgo del Piemonte gegraben. Die Mailänder Plattner überflügelten die Florentiner im 15. Jahrhundert sogar hinsichtlich der kunstvollen Ausstattung in edlem Metall; sie sind es, die den Aufbau der Plattenrüstungen zur Vollendung brachten, jene „gotischen" oder „Maximilian"-Rüstungen schufen, die an Vornehmheit und Anmut des Aufbaues selbst die späteren reich verzierten Werke der Renaissance übertreffen. Von allen Seiten her trafen Bestellungen ein: englische wie französische Große, selbst der Bey von Tunis bezogen von hier ihr Eisenkleid und Meister, die ihre gesteigerte Kunstfertigkeit in ihren Landen ausüben und lehren sollten. Lyon wurde zur Zweigstätte, in der von 1410—1549 eine ununter-

brochene Reihe mailändischer Meister ansässig war, nicht minder seit 1490 Bordeaux; seit 1495, durch Kaiser Maximilian verpflanzt, arbeiteten in Arbois, südlich von Bisanz, die Meister Gabriele und Francesco Merate (bis 1509 nachweisbar); der Kaiser selbst bezog Rüstungen aus Mailand von dem berühmten Meister Bernardino Cantoni. In der Familie Negroli blieb die Kunst des Rüstungschlagens lange Zeit erblich. Einer aus dieser, Tomaso da Messaglia (genannt 1415, 1435 geadelt, † vor 1469), gilt als der eigentliche Schöpfer der Plattenrüstung, jener meisterhaft aufgebauten, ganz aus Eisen gebildeten Schutzwaffen, die Reiter und Pferd von Kopf zu Fuß umhüllen: Die Rüstung des Roberto da Sanseverino (um 1420), jene des Kurfürsten Friedrich I. von der Pfalz (um 1450), Meisterwerke in der handwerklichen Durchführung wie in der feinen, fast möchte man sagen schwungvollen Ausbildung der Gestalt (beide in der Wiener Waffensammlung), sind aus seiner Werkstatt. Glänzend war auch die Thätigkeit seines Sohnes Antonio da Messaglia (genannt 1492). In der Folgezeit nannte man — und man nennt noch heute — die „gotischen" Rüstungen durchweg Mailänder: Der Ruf der ebenso in feinen Harnischen, wie in solchen für die Masse der Krieger thätigen Werkstätten, erhielt sich, selbst als an anderen Orten Mailand starker Wettbewerb entstand.

Die Klingen und Spießeisen der Stadt Brescia, die schon im 13. Jahrhundert l'armata die Gewaffnete, hieß, standen den Mailänder Schwert- und Degengriffen an Ruhm nicht nach. Oberitalien rang mit dem Orient und mit Spanien um die Palme der höchsten Vollendung in der Stahltechnik. Die orientalischen Kunstweisen des Damascierens und Tauschierens wurde hier bald mit gleicher Meisterschaft geübt wie in Damaskus und Toledo.

2557. Spitzenklöppelei.

Ein volles Gegenstück hierzu ist die Spitzenklöppelei. Die ältesten Urkunden, die von einer solchen zu sprechen, weisen auf Mailand. Es nimmt die von Venedig gekommenen, orientalischen Anregungen zuerst auf. Das Musterbuch von Giovanni Antonio Tagliente (Venedig 1531), giebt Bordenmuster, namentlich Bandverschlingungen, wie sie selbst einen Lionardo da Vinci und noch Dürer so beschäftigten, daß sie reiche Muster dieser Art in Stich herausgaben. Schon 1559 erscheint in Venedig ein Le Pompe genanntes Musterbuch, dessen Vorlagen teilweise für die Klöppelarbeit berechnet sind. Ähnliche Bücher folgen rasch aufeinander. Es hängt dies zusammen mit dem Reichtum und dem Schmuckbedürfnis der oberitalienischen Frauen, die sich auch in der hohen Entfaltung der Seidenindustrie zeigte. Schon seit dem 14. Jahrhundert wetteiferten Mailand, Venedig, Genua und Bologna mit Lucca und Florenz in der Pflege des Maulbeerbaumes, der Seidenraupe und der Verwertung von deren Gespinst. Die in den sarazenischen Mustern üblichen Tierformen treten in den oberitalienischen gegen breit stilisiertes Blattwerk mehr zurück; das Granatapfelmuster tritt dagegen mit immer größerer Pracht auf. Leider hält es schwer, die erhaltenen Stoffe genauer nach ihrem Herkunftsorte zu sichten, da unverkennbar noch die Neigung bestand, im Wettbewerb Fremdes nachzuahmen. Die orientalische Vorbilder waren sichtlich noch bevorzugt.

Vergl. S. 47, N. 2383.

2558. Die Universität Padua.

Vom Osten drängte auch die Vorliebe für die Kunst der Alten vor, die in der Universität Padua vorzugsweise zu italienischer Münze umgeprägt wurde. Ein Zug von Gelehrsamkeit umgiebt ihre Anfänge; ein Zug von dem, was wir Stilechtheit nennen, bildet ihren Gegensatz zu dem vorwiegend künstlerischen Erfassen ihrer Formen bei den Florentinern. Ist sie dort ohne viel geschichtliche Wahl, ohne sondernden Zug als Ganzes aufgenommen worden, so wird sie hier mit einem gewissen Hinneigen zum Dilettantismus des Liebhabers in ihren Einzelgestaltungen ergriffen und mit dem Streben nach Strenge in der richtigen Behandlung fortgebildet.

2559. Francesco Squarcione.

Der Gründer der Renaissanceschule in Padua war ein Schneider, Francesco Squarcione (geboren 1394, † 1474); also einer, der wohl vielfach orientalische Stoffe verwendete,

2560. Francesco Colonna.

einer, der selbst in Griechenland gewesen war. Wie eine solche Reise auf einen kunstbegeisterten Mann wirkte, das schilderte nach 1485 der Dominikaner Francesco Colonna in seinem Romane La Hypnerotomachia di Poliphilo. In diesem läßt er seinen Helden Poliphilo eine Wanderschaft ins Wunderland machen. Man wird sich vergeblich bemühen, dessen geographische Lage festzustellen. Wie etwa gleichzeitig der in Rom zu hohem Ansehen gekommene Florentiner Bautheoretiker Leon Battista Alberti es that, ergeht sich hier Colonna in der Schilderung idealer Bauten: eines Kreuzganges; einer Pyramide, auf der sich ein Obelisk aufbaut; eines zweiten solchen, der, mit Hieroglyphen geziert, auf einem Elefanten steht; eines Triumphthores, vor allem aber im späteren Verlauf seines Abenteuers eines Rundtempels mit Halbkreiskuppel und Umgang von ausgesprochen orientalisierender Haltung. All das geht nicht wesentlich über die Kenntnis der Renaissancemeister hinaus, spricht aber dafür, daß Colonna den Zusammenhang der alten Kunst mit dem Orient stärker empfand als Alberti. Seine Denkmäler tragen Inschriften in griechischer (attischer), lateinischer und arabischer Sprache. Manchmal hat man die Empfindung, als habe die Hand des Zeichners der Rat eines Mannes beeinflußt, der mehr vom Osten gesehen hatte, als jener, der die Stöcke zur ersten Auflage von 1499 in Holz schnitt.

Ähnliche Eindrücke mag der Schneider Squarcione ein halbes Jahrhundert früher mitgebracht haben, wie er denn auch als Sammler seinen Schülern echtes Griechentum darbot. Wir sahen an Papst Paul II., wie mächtig in den Venetianern der Sammeleifer glühte. Bildnereien, Münzen, Gemmen waren besonders beliebt. Doch kaufte Giuliano da Sangallo auch in Ancona von einem Griechen Zeichnungen nach den Bauten von Athen und Konstantinopel, die noch sein Sohn als wertvollen Schatz bewahrte (jetzt im Besitz H. von Geymüllers, Baden-Baden). Ähnliche Schätze scheint Squarcione besessen zu haben. Vieles spricht dafür, daß er mehr ein Anreger als ein Meister war, daß seine Belehrung stärker wirkte als sein Vorbild. Was er selbst schuf — es ist wenig davon erhalten —, erweist sich als trocken und unsicher, teilweise sogar als abhängig von der größeren Begabung seiner Schüler; zeugt mehr von seiner Sehnsucht nach Wahrheit, als von deren Erfüllung.

2561. Alberti in Rimini.

Bedeutungsvoll war gewiß auch die Wirksamkeit Albertis im benachbarten Rimini: Dort schuf man die schlichte Franziskanerkirche nach seinen Plänen um. Das erhaltene Triumphthor Kaiser Augusts wurde, in fast getreuer Nachahmung dreimal nebeneinandergestellt, als Westschauseite der Kirche wiederholt. Ein Obergeschoß mit zwei Giebelansätzen sollte das Dach verstecken. Es wurde nicht vollendet. Vor die Längswände stellte Alberti außen je eine Bogenarkade auf Pfeiler. Wohl nie ist dilettantischer ein Bau durch einen ihm völlig fremden Mantel umkleidet worden. Dort, wo Alberti an die architektonischen Formen gebunden war, im rechtwinkligen Schiff mit seinen spitzbogigen Seitenkapellen wußte er vollends sich nur mit ärmlich angeklebten Pilastern nach dem Schema von Brunelleschis Pazzikapelle zu helfen. Wohl zeigt sich überall eine entzückende Sorgfalt in der Behandlung der Gliederungen, eine von Geschmack eingegebene Sicherheit im Abwägen der Einzelheiten; aber es ist eine durchaus formalistische, nur auf die Erreichung fremder Vorbilder gerichtete Kunst, die er übt. Freilich eine solche, die der nach Neuem sehnsüchtig ausschauenden Zeit eine neue Welt des Schönen zugänglich machte.

2562. S. Andrea in Mantua.

Lodovico Gonzaga zog Alberti nach Mantua, wo er die Kirche S. Andrea anlegte, die 1472 begonnen und von Luca Fancelli bis 1494 fortgeführt wurde. Nur das Schiff gehört dieser Bauzeit an, eine Tonne mit schönem Kassettengewölbe, je drei Seitenkapellen und Nebenräume hinter den schweren Pfeilern; eine Umgestaltung des Planes von Rimini. Hier wie dort scheint Alberti als Abschluß eine Kuppel geplant zu haben. Aber sie kam nicht zur Ausführung. Wohl aber entstand eine solche in S. Sebastiano in Mantua (1460) als

wohl frühester Renaissancebau über griechischem Kreuz und in Sta. Annunziata in Florenz (1451—1470), eine Nachahmung der römischen Minerva medica, kreisrund, mit neun halbrunden Nischen und dem Thorbogen gegen das Schiff der Kirche. Solange man in der Anwendung klassischer Formen die Vorbedingungen echter Kunst und in ihrer Einführung den Sieg des guten Geschmackes erblickte, wurden diese Planungen Albertis aufs höchste gefeiert. Jetzt ist es wohl an der Zeit, zu erkennen, daß das Beste an ihnen, die Renaissancestimmung in den Einzelheiten, nicht von ihm, sondern vielleicht gegen ihn, in die von anderen ausgeführten Bauten kam.

2563. Fra Giocondo.

Ein weiterer Theoretiker trat im Norden auf, der Dominikaner Fra Giocondo (geboren um 1433, † zu Rom 1515). Seine Bauthätigkeit erstreckte sich zumeist auf Festungen und Brücken (1512 Ponte della Pietra in Verona, 1499—1512 Ponte Notre Dame in Paris). Doch schreibt man ihm auch die Loggia del Consiglio in Verona zu (andere dem Antonio Rizzo), eine glänzende Marmorfassade in den Formen der Renaissance, die bei höchster Feinheit der Einzelbildung eine nicht eben geschickte Massenverteilung zeigt; ähnliche Schwächen wie an Filaretes Bauten, die in der mangelnden Sicherheit des Entwerfens, der ungenügenden Erfahrung für die Wirkung der einzelnen Teile ihren Grund haben. Berühmt machte den Giocondo seine Übersetzung des Vitruv (1511), an der wieder die Ungeschicklichkeit in der Darstellung der Säulenordnungen überrascht; und die Herausgabe der Briefe des jüngeren Plinius mit ihrer Schilderung einer Villa, die großen Einfluß auf die Vorstellung der Italiener von einem vornehmen Landhause gewann.

2564. Andrea Mantegna.

Im Gegensatz also zu Florenz, wo die Renaissance im Gewerbe ihren Boden hatte, wo das ganze Volk sich der antiken Anregung zu bemächtigen suchte, war sie im Norden Italiens eine Sache der Gelehrten, der Mönche, der Universitätskreise. Es bedurfte erst einer starken Persönlichkeit, um sie in die Tiefe zu tragen; um sie unter die eigentlich Schaffenden zu verbreiten. Diese Arbeit geleistet zu haben, ist die That des größten unter den Schülern Squarciones, des Andrea Mantegna (geboren in der Nähe von Padua 1431, † zu Mantua 1506).

In ihm war der wissenschaftliche Eifer die Vorstufe für die künstlerische Arbeit. Gern und viel verkehrte er mit den Professoren der Universität; in seinen Briefen, auf seinen Bildern zeigt sich in liebenswürdigen Zügen die Schwäche, mit Wissen zu prunken. Den Weg zur Antike wies ihm Donatello durch seine Werke am Santo zu Padua, durch jene Arbeiten, in denen sich die Sturmesstimmung des Florentiner Kampfes auf die stille Universitätsstadt übertrug: Die Wahrheit als das Ziel und als Grundlage für das antike Studium. Auch Mantegna sah in den Denkmälern der Alten zunächst die Wegweiser auf die Natur: in der Natur das Mittel, sie vollkommen zu würdigen.

Vergl. S. 40, N. 2387.

2565. Mantegnas Fresken zu Padua.

Die Jugendthätigkeit Mantegnas spielt sich zwischen den schlichten Mauern der Kirche der Eremitani zu Padua ab. Zwei Dinge sind es, die er in den dort geschaffenen Fresken (1454—1459) für sich eroberte: Die innere Belebung der an den Alten erprobten Darstellung durch die Zeichnung und die völlige Beherrschung der Perspektive. Seine Gestalten bewegen sich wenig, aber sie stehen in vollstem Gleichgewicht der Glieder; sie sind meisterhaft in ihrem Knochengerüst aufgebaut; obgleich bekleidet, doch von einer untrüglichen Sicherheit und Schnellkraft der Muskeln. Sie stehen in auffallender Weise denkmalartig im Raum; ihr Standpunkt erscheint sicher angegeben; ihr Umriß ist wunderbar geschlossen, in sich gerundet, plastisch empfunden. In dieser Beziehung ist Mantegna der echteste Sohn der bildnerisch schaffenden Antike. Er ist es auch in den Nebendingen: Er kleidet seine Krieger nach altem Vorbild, er giebt selbst den Heiligen der christlichen Zeit die Toga, er erweitert die Aufgaben der geschichtlichen Wahrheit von der Räumlichkeit auch auf das Gerät. Und gerade in diesem verfügt

er über eine erstaunliche Menge von Einzelformen an Waffen und Gefäßen, Baugliedern und Ornament; er beherrscht das Bauwesen in vollstem Umfange; ja, wie sein Triumphbogen auf dem Bilde Verurteilung des heiligen Jakobus beweist, mehr als irgend einer seiner Zeitgenossen: Es ist sein Werk eine freie Ausbildung der am Titus- und Konstantinsbogen in Rom gefundenen Gedanken. Auf seinem Altar für S. Zeno in Verona (1458—1459), dessen Rahmen an sich einem klassischen, durch seine vier Säulen das Gemälde teilenden Tempel gleicht und somit das Bild in architektonische Formen zwingt, zieht sich hinter der vornehm über persischen Teppichen thronenden Jungfrau eine Pfeilerreihe hin, die zu den größten Meisterwerken hellenischen Empfindens in der Baukunst Italiens gehört. Der rechte Flügel des Altars in den Uffizien zu Florenz giebt eine Wandgliederung mit Bogenblenden auf Halbsäulen, die nicht minder des Meisters unbedingte Herrschaft über die klassische Form bekundet. Ihm war es nicht nur um die Wiedergabe des allgemeinen Eindruckes alter Formen, sondern um die vollendete Wiedergeburt der Schönheit, um eine aus den Ruinen neu erblühende Kunst zu thun.

2566. Bauten auf den Fresken

2567. Behandlung der Perspektive.

Im Gebiet der Perspektive ist er noch mehr ein Neuerer. In den unteren Bildern in den Eremitani genügt ihm nicht mehr die Richtigkeit der räumlichen Darstellung allein, sondern er denkt den zu schildernden Vorgang in den auszumalenden Raum so hinein, als spielten sich die Vorgänge in einer an diesen sich anschließenden Wandöffnung ab, als öffne sich die Wand dem Bilde. Die Figuren stehen entweder an der vorderen Kante der hoch angebrachten Malfläche in voller Ansicht oder sie treten zurück, so daß bei der Tieflage des Augenpunktes ihre Füße verschwinden. Das Modell ist beim Studium auf eine Bühne gestellt und von unten gezeichnet. Der Fußboden verschwindet im Bild, das Bild wird nach oben, in den Himmel gelenkt. So am Gang St. Jakobi zur Richtstätte in den Eremitani. Im Gegensatz zu fast allen zeitgenössischen Malern scheut er sich also nicht, den Horizont unter den Fuß der Bildfläche zu legen, türmt dafür im Hintergrund mächtige Berge, Ruinen und Burgen auf, die nun erst recht gewaltig in das Bild hineinschauen (Martyrium St. Jakobi). In seiner Landschaft wie in seinen Gestalten bleibt er streng, felsig, hart; nirgends thut er einen Strich zuviel; überall geht er auf die schärfste Klarheit und Deutlichkeit aus. Sein Lehrer Squarcione soll ihn getadelt haben, weil seine Menschen mehr Marmorstatuen als lebenden Wesen gleichen; weil ihnen die zarte Süßigkeit lebendigen Fleisches fehle. Und wirklich ändert plötzlich Mantegna seine Art: Im Martyrium und der Wegschleppung des heiligen Christophorus wählt er das modische Kleid für seine Gestalten, hebt er den Horizont, sucht er die Bilder mit kräftigerer, blühenderer Farbe zu erfüllen. Vielleicht war es nicht nur des Lehrers Rat, sondern die Verbindung mit den Venetianern — er heiratete 1453 die Tochter des großen Malers Jacopo Bellini —, die diesen Wandel herbeiführte.

Vergl. I. S. 581, N. 1888.

2568. Gemälde Mantegnas.

Aber der Meister verleugnete nicht sein künstlerisches Ich. Wunderbar ist die Kreuzigung am Fuß des Altarwerkes von S. Zeno: Räumlich bescheiden, erscheint sie in der Abbildung wie ein riesiges Bild: Während so vieles im Großen klein wirkt, hier ein Werk von innerer Maßgröße! Die Gestalten hart, trocken wie ein Brett, gruppenweise in gerader Stellung nebeneinander; aber steht jede in vollendeter Gegenwärtigkeit da, ohne Umschweif, ohne leidenschaftliche Bewegung; die einen innerlich erschüttert vom Vorgange; die anderen furchtbar in ihrer Gleichgültigkeit: Hinten der riesige Fels und die weithin sich dehnende Stadt. Und dasselbe in Kupferstich: Mantegna ist der erste unter den Italienern, der ihn übt. Seine Blätter erscheinen aber oft unvollendet, als Skizzen. Schon des Umganges der Vornehmsten und Gelehrtesten in Padua gewöhnt, schafft er nicht für den Markt wie die deutschen Meister, sondern für sich; er giebt sich zeichnerisch Rechenschaft über die ihn bewegenden Gedanken; er arbeitet daher auch in breiteren Strichelungen auf malerische Wirkung hin.

Im Mittelbild von S. Zeno die thronende Jungfrau mit dem Kinde, traumverloren in die Weite schauend, rings um sie Engel, singende, spielende Kinder. In den Seiten die Heiligen wie im Gespräch: Die sogenannte Santa Conversatione, die heilige Gemeinschaft, die nun die übliche Darstellungsform der Jungfrau wird. Diese erscheint menschlich, aber doch durch die Augen Mantegnas gesehen groß; lieblich und doch von unnahbarem Ernst.

Im Jahre 1459 kam Mantegna nach Mantua, berufen von dem seine Kunst verehrenden Markgrafen Lodovico Gonzaga. Dort war die Vorliebe für die Alten schon längst eingebürgert. Früher als die Mailänder hatten Ludovico und seine brandenburgische Gemahlin die Florentiner Meister an sich gezogen, Statuen und Gemmen, Gipsabgüsse und Bronzen zu sammeln begonnen. Brunelleschi und Donatello hatten hier geweilt, Alberti die Anregung zum Bau von S. Andrea gegeben. Hier war Mantegnas Hauptwerk die Ausmalung eines Zimmers Castello di Corte, der Camera degli Sposi (bis 1474): An den Wänden die Familie des Markgrafen und dessen Hof, eine lange Reihe von Menschen ohne eigentliche Handlung, lebensgroß, wie auf einer hohen Bühne stehend und wandelnd; die Bildnismäßigkeit ist vollständig gewahrt, die Haltung bei aller Ungezwungenheit feierlich; sie sprechen nicht, sie lächeln nicht, sie stehen nur in erstaunlicher Gegenwärtigkeit da. Darüber eine gewölbte Renaissancedecke mit rundem Mittelfeld. Es ist in dieses eine Brüstung gemalt; Engel, Frauen, ein Pfau, die darüber hinwegschauen, oben fliegen die Wolken: Man schaut scheinbar durch ein Oberlicht in den Himmel.

2569. Mantegna in Mantua.

Auf diesem Deckenbilde ist hinsichtlich der Verkürzung schon das Äußerste geleistet. Man sieht, wie gerade die Schwierigkeit den Künstler reizte, die damals junge Kunst der Perspektive bis zur letzten Grenze auszuschreiten. So malte Mantegna denn auch eine liegende Leiche, von den Füßen aus gesehen, in stärkster Verkürzung mit voller Überschneidung aller Formen. In seinem Nachlaß wird dieses jetzt in der Brera befindliche Bild zwar als toter Christus in Verkürzung bezeichnet: Aber es fand sich eben in seinem Nachlaß, er verkaufte es nicht als Bild, sondern bewahrte es als lehrreiche Studie. Nicht die Häßlichkeit dieses mit dem grausamen Ernst unbedingter Wahrheitsliebe gemalten Werkes mag ihn hierzu veranlaßt haben. Er suchte wohl in einigen Bildern die Jungfrau (in der Dresdner Galerie, Brera zu Mailand, Museo civico zu Verona, Uffizien zu Florenz) nach reiner, edler Form; aber in anderen (Museum zu Bergamo) erscheint sie als ein Weib aus dem Alten Testament, herb, aber groß, mit in metallscharfen Falten sich legendem Kopftuch; das Kind bei kindlicher Haltung doch ausdrucksvoll; als ein Werk aufrichtigsten Strebens nach Ausdruck, des Dankes für die Gnaden der glorreichen Jungfrau Maria, deren Bezeigungen er mehr erhalten zu haben versichert, als er verdient habe.

2570. Verkürzungen.

Lieber wie bei den christlichen Heiligen weilte Mantegna sichtlich im alten Rom. Ihm widmete er seinen Triumphzug des Cäsar (Museum zu Hampton Court). Dessentwegen unternahm er wohl 1488 eine Reise nach der Papststadt, wo er für Papst Innocenz VIII. eine kleine Kapelle ausmalte: Es sind die römischen Flachbilder an den Triumphbogen des Titus und an der Säule des Trajan, die er hier fortbildend verwendete: Gerade ihre Unteransicht reizte ihn, die sich dadurch ergebenden Verkürzungen, die scharfe Umrissenheit der Einzelgestalt im Rahmen der gefüllten Komposition. Und er konnte in der großen Reihe von Gestalten ebensosehr den Reichtum der eigenen Beobachtung, die Menge von Bewegung darstellen, wie sein außerordentliches, auf wissenschaftlicher Arbeit begründetes Wissen hinsichtlich alles Gerätes, der Kleidung. Und somit war ihm denn auch für die Folge der Weg gewiesen. Die Götter der alten Welt begannen in Rom über ihn völlige Gewalt zu gewinnen: In Stichen, Zeichnungen und Bildern (Parnaß im Louvre zu Paris; Sieg der Weisheit über das Laster, ebendaselbst; Jahreszeiten, Nationalgalerie London) schuf er aus dem Geist der alten Flach-

2571. Der Triumphzug Cäsars.

2572. Antike Vorwürfe.

bilder und seiner eigenen malerischen Auffassung heraus eine Fülle lebendiger Gestalt, die wie kaum ein anderes Werk die Nachfolgenden packte und zur Hingabe an die lustige und wilde Welt des Bacchus und der Tritonen, der Musen und sagenhaften Halbgötter anregte. Nur gegen Ende seines Lebens, in der herrlichen Madonna della Vittoria (1496, Louvre zu Paris), der Herrlichkeit der Maria (1497, Privatbesitz in Mailand), der thronenden mit Johannes Baptista und Magdalena (Nationalgalerie zu London) sucht er nochmals zusammenzufassen, was Zeichnung und farbiger Ton vermögen, um Werke von stiller Größe und einheitlicher Kraft zu schaffen, wie sie nur ein in seiner Auffassung völlig Gefestigter zu leisten vermag. Mantegna starb verarmend, so daß er seinen geliebtesten Besitz, die antike Büste der Faustina, hergeben mußte (1506); und mit ihm starb der Meister, der wohl das meiste zum Durchdringen der Renaissance geleistet hat; der der Antike das Thor öffnete, durch das sie nun bald sich über ganz Europa breitete: Seine Kunst blieb nicht an die Örtlichkeit gebunden wie die florentinische. Zahllose geschickte Hände trugen sie nun bald in alle Lande.

2573. Mantegnas Einfluß.

Wohin Mantegnas Einfluß drang, bedeutet er den Sieg der Renaissance und zugleich der eigenartigen, zeichnerischen Vollendung. Was ein großer Mann erreicht, so schwer es ihm und vorhergehenden Zeiten wurde, wird bald Gemeingut der Nachstrebenden. So beschenkte er viele mit dem köstlichsten Gute: mit einem erhöhten Können, einem sicheren Stilgefühl.

2574. Renaissance-Bauten.

Zunächst äußerte sich dies in der Baukunst, die der Maler so meisterhaft zu handhaben verstanden hatte. Giovanni Antonio Amadeo (geb. 1447 bei Pavia, † 1522) ist der maßgebende Meister, die Cappella Colleoni in Bergamo der entscheidende Bau. Der berühmte Heerführer Colleoni († 1475) baute sich hier eine Familiengruft, (1470 begonnen) und berief hierzu den jungen, damals an der Certosa zu Pavia thätigen Meister. Infolge späterer Änderungen des Planes und mehr noch infolge der zunächst nur auf reiche Bethätigung in den Einzelheiten ausgehenden Absicht, wurde der ganze Kuppelbau, in der Anordnung der Mailänder Kapelle bei S. Eustorgio, zu einem wunderlichen Gemisch von allerhand Formen verwandt, trotzdem aber zu einem liebenswürdigen Werke suchender Neugestalt.

2575. Certosa zu Pavia. Vergl. I. S. 622, M. 2015.

In gleichem Sinne behandelt Amadeo die Schauseiten der Certosa zu Pavia. Dort begann man 1473 mit der Neuplanung. Ambrogio Fossano, ein Maler aus burgundischer Familie, wurde mit ihr betraut. Amadeo führte sie (bis 1499) aus. Sein Entwurf steht im vollsten Gegensatz zu den toskanischen Bauten: Nicht die Gesamtanordnung der römischen Architektur wird aufgenommen, sondern es wird der nach nordischer Art durch Strebepfeiler gegliederte Bau in der reizvollsten Weise mit Marmorplatten bekleidet, die, abgesehen von den Hauptgliederungen, den Pfeilern und Fenstereinfassungen fast jede für sich ein geschlossenes Zierstück bilden: sei es im Sockel ein Pilasterchen oder ein Flachbild, an den aufsteigenden Gewänden eine Nische oder ein Medaillon, eine Statue oder eine Büste. Nur die späteren Bauteile, das von Benedetto Briosco eingefügte Hauptthor, die nach Art der Triforien angeordnete Fensterreihe und der ganze über diesen sich erhebende Bau gehört der folgenden Zeit und dem Cristoforo Solari gen. il Gobbo an, der seit 1550 Meister des Baues wurde.

2576. Lombardische Bauweise.

Im Gegensatz zu der Art des Filarete und der Florentiner ist hier eine nordische Kunstweise angeschlagen, wenigstens eine solche, die sich mit der jenseits der Alpen herrschenden, im Kleinen reichen Schmuckweise deckte. Des Burgunders Einfluß, die Nähe deutscher Meister, die ununterbrochene Verbindung der Maurer und Marmorarbeiter des Südabhanges der Alpen mit dem Norden, die zu jener Zeit z. B. in Südtirol noch bemerkbare Ausdehnungskraft der deutschen Schaffensart der italienischen gegenüber erklärt dies. Für jene einheitliche Größe des Entwurfes, wie die großen Florentiner sie hervorgebracht hatten, war man unter den mehr handwerklichen lombardischen Meistern noch nicht reif. Man ersetzte sie durch die höchste

Meisterschaft in der Führung des Meißels, durch eine unerschöpfliche Gestaltungskraft im Kleinen, jener Art liebenswürdigen Prunksinnes, der sich besser mit der nordischen Gotik verträgt, als es die Lehre von den Ordnungen und Verhältnissen vermag.

2577. Der Mailänder Dom.

Vergl. S. 114, M. 2554.

Noch galt es einen schweren Kampf zu bestehen: Es war der um den Mailänder Dom. Herzog Ludovico il Moro schrieb 1490 einen Wettbewerb für die Vollendung des Vierungsturmes aus, nachdem man es vorher 1483—1490 noch einmal mit einem deutschen Meister, Hans Niesenberger von Graz, versucht hatte, der seit 1471 Münstermeister in Freiburg i. B. und Erbauer des dortigen Chores, später in Basel und Straßburg thätig war. Im Wettbewerb mit den Deutschen schuf Amadeo fast gleichzeitig das Modell für die Kuppel zu Pavia und gemeinsam mit Giangiacomo Dolcebuono für jene zu Mailand. Er drang nur mit dem ersteren durch, wo er über einer noch rein mittelalterlich empfundenen Vierungskuppel einen vielgeschossigen Turm aufbaute. Selbst die toskanischen Meister, deren Rat man holte, erklärten, daß Mailand gotisch vollendet werden müsse und so blieben denn am Dom deutsche Künstler noch bis tief ins 16. Jahrhundert, wenngleich nicht in erster Stellung thätig. Der unverkennbar von deutscher Hand stammende Grundzug des Planes wirkt bei mancher Änderung im einzelnen nach. Ja noch durch die folgenden Jahrhunderte zog sich der Stilstreit bis in unsere Tage, die im Begriff stehen, die letzten Einbauten der Renaissance in die Schauseite des Domes zu entfernen. Und wieder verkörpert sich die Rückkehr zum alten Stil in der Person des aus alter Dommeisterfamilie stammenden Cristoforo Solari, der seit 1519 Amadeos Nachfolger wurde.

2578. Denkmäler.

Die an der Spitze der Bewegung stehenden Meister sind vielfach zugleich Bildhauer: Es ist das Handwerk des Steinmetzen, das für beide Künste noch die Vorschule bildete. So zeigen sich auch an den Denkmälern die gleichen Wandlungen wie im Großbauwesen. Amadeo nennt sich inschriftlich als Meister des Grabes der Medea Colleoni (1470) und erscheint in diesem als der Überträger der toskanischen Anordnungen nach dem Norden. Überall der volle Sieg der Renaissance, schön verzierte Pilaster; darüber ein Gebälk mit Bekrönung, noch ohne Architrav und Fries, statt dessen mit einem realistisch hoch gebundenen Vorhang. Die Jungfrau in schönem Gewande, wie schlafend auf dem von Pilastern gegliederten Steinsarg. Auf diesem Christus, seine Wunden zeigend, eine unter Mantegnas Einfluß geschaffene Gestalt. An dem Grabe des Giovanni Galeazzo Visconti in der Certosa zu Pavia, das Galeazzo Pellegrini entwarf, Amadeo und Giacomo della Porta aber mit Bildwerken zierten, an jenem des Bartolomeo Colleoni zu Bergamo zeigt sich weiter die geschickte Hand der Künstler, ihre Neigung, in kleinen und kleinsten Darstellungen die hohe Kunst des Meißels zu bekunden, im Flachbild mit den Werken der Maler und mit den niederdeutschen Bildschnitzern zu wetteifern. Wurde doch zwei Deutschen die Ausführung des die beiden übereinander gebauten Steinsärge bekrönenden, hölzernen Reiterbildes übertragen, dem Sixtus, Sohn des Heinrich Syrius von Nürnberg, und dem Leonhard dem Deutschen (1501).

Gleicher Schule wie Amadeo zeigen sich bald zahlreiche lombardische Meister: Cristoforo Mantegazza († 1471) und sein Bruder Antonio Mantegazza († 1493) scheinen seine Lehrherren an der Certosa gewesen zu sein. Cristoforo, der hier seit 1464 wirkte, dürfte der Meister gewesen sein, der unter den Solari zuerst Renaissancegebilde in den Bau hineintrug. Seit 1473 waren sie die Leiter der Steinmetzenhütte, schufen sie die Sakristei (1478 vollendet), deren Schmuck die lombardische Bildnerei viel Anregung verdankt.

2579. Brescia.

Im Grunde aber blüht die lombardische Kunst nicht durch die Freigebigkeit der Fürsten, sondern aus der Tiefe des Volkes empor. Sie hat nicht am Hof, sondern in den gewerbereichen Städten ihren wichtigsten Nährboden. So kommt es, daß Brescia die lombardische

Art fast am schlagendsten zeigt. Hier hatte der Maler Vincenzo Foppa der Ältere (wirkt hier wie in Mailand und Genua, † 1492) eine an Squarcione anschließende Schule gegründet. Seine Hauptwerke, große Freskenreihen in verschiedenen oberitalienischen Städten, sind zumeist zerstört: Einige sind in die Brera zu Mailand übertragen, so der Tod des heiligen Sebastian (1485), der in der Auffassung auf Mantegnas ähnliches Werk zurückgeht. Es kam dem Meister auf die sorgfältige Durchbildung eines jugendlichen Manneskörpers und der vornehmen Renaissancearchitektur an, die er nach den Regeln der Perspektive sorgfältig zeichnete. Schrieb er doch ein (verschollenes) Buch über diese Kunst. Vincenzo Civerchio (aus Crema, bis 1540 nachweisbar), Bernardo Martini (genannt Zenale, geboren 1436, † 1526), als Baumeister am Dom zu Mailand Amadeos Nachfolger, und weitere tüchtige Meister schlossen sich an Foppa an. Ebenso der schon genannte Maler Ambrogio Fossano (genannt Borgognone, geboren zu Mailand? um 1460, nachweisbar bis 1524), der es versuchte, die ruhige Würde, die Schönheit der Erscheinung, den flüssigeren, lebendigeren Faltenwurf, die festere Haltung der neuen Schule mit der Innerlichkeit und dem strengeren Aufbau der alten zu vereinigen. Sein großes Altarwerk für S. Satiro in Mailand (1508), die thronende Jungfrau und Reihen von Heiligen, hat noch vollkommen den Hauch von hingebender Frömmigkeit und Weltvergessenheit der älteren Kunst, trotz der hohen zeichnerischen Vollendung.

In vollem Gegensatz zu diesem Künstler anscheinend burgundischer Abstammung, stand die Baukunst von Brescia: Sie wendete sich leidenschaftlich der neuen Form und dem reichsten, wenngleich nur äußerlichen Schmucke zu. Die Kirche Sta. Maria dei Miracoli (1488 begonnen), als Raumschöpfung wenig mehr als ein mißglückter Versuch, eine neue Form des Zentralbaues zu finden, erhielt von Gian Gasparo Pedoni (aus Cremona, 1505) und (seit 1523) Gerolamo Sanpelligrino eine Schauseite, die an Reichtum und Zierlichkeit der Einzeldurchbildung die Certosa noch zu übertreffen suchte. Für das Kaufhaus der Stadt, das Municipio (1499? begonnen), fand man in Tommaso Formentone und (bis 1509) Filipo Grassi aus Modena Meister, die zwar die Einzelform in alter Weise pflegten, im Entwurfe aber Mantegnas Art aufzunehmen verstanden. So wenigstens die scharf gegliederte, schlicht klassische Bogenhalle des Erdgeschosses (Obergeschoß von Jacopo Sansovino wesentlich später).

2580. Verona.

Reicher entfaltete sich namentlich die Malerei in Verona. Durch Fra Giocondos Werke war hier der Renaissance früh der Boden vorbereitet worden. Man findet sie an manchen Wohnhäusern in Formen auftreten, die beweisen, daß man in ihr nicht eine grundsätzliche Neuerung, sondern nur eine Bereicherung an Einzelbildungen erblickte. In dem Bildhauer Antonio di Giovanni Rizzo, dessen Hauptwirkungskreis Venedig (bis 1498) war, brachte die Stadt einen der begabtesten Meister der Frühzeit dieser Kunst hervor: Seine Bildsäulen des Adam und Eva am Dogenpalast (1462) sind echte Zeugnisse des Strebens nach Wahrheit, nach Erkenntnis der Menschengestalt um ihrer selbst willen; die Schildhalter im Hofe des Palastes in antiker Rüstung, und das Denkmal des Dogen Tron († 1472) zeigen, wie auch er verstanden hatte, das Bildnerische in Mantegnas Gemälden in Stein zu übertragen.

2581. Veroneser Maler. Vergl. S. 56, N. 2407.

Vittore Pisano hatte diese Richtung vorbereitet, so daß nun dem Eindringen des neuen Geistes in die Malerei der Eingang geöffnet war. Ein Veronese gleich Pisano war der seiner Zeit gefeierte Stefano da Zevio (1393 geboren, 1435 nachweisbar), der in anmutiger und sinniger, doch befangener Weise arbeitete, fromme, zarte Gedanken in Fresko an Kirchen und nach Landessitte außen an die Wohnhäuser malte, von denen sich einzelnes Wenige erhielt; genug um zu erkennen, daß die Freude am Schmuckreichen noch die Kraft, der Gestalt Rundung und Fülle zu geben, überwiegt. Ähnlich schafft auch das folgende Geschlecht,

obgleich Mantegna und Pisano ihnen lehrten, fester zu zeichnen und lebensvoller aufzufassen. So Liberale di Jacomo (geb. zu Verona 1451, † 1536), dessen Arbeiten man die vorausgehende, lang während Beschäftigung mit Buchmalerei in ihrer sorgfältigen Kleinarbeit anmerkt; Francesco Buonsignori (geb. 1455, † 1519), der in seinen älteren Bildern hart und trocken, später voll vielerlei Anlehnungen an die Meister der fortschreitenden Entwicklung sich zeigt; Giovanni Francesco Caroto (geb. 1470, † 1546), Domenico Morone (geb. 1442 zu Verona), Francesco Morone (1473 geb., bis 1529 genannt), der gleichfalls vom Buchmalen zur Gießkunst übergehende Girolamo dai Libri (geb. 1474, † 1556), Paolo Morando Cavazzola (geb. 1486, † 1522) bilden einen Kranz geschlossenen Künstlertums, in dem jeder, mehr oder minder von Mantegna abhängend, tüchtige Werke schuf, wenn auch ohne über den städtischen Kreis hinaus Einfluß zu gewinnen. In mancher Beziehung fühlt man auch den Einfluß des Nordens, der gerade zu jener Zeit kräftig im Etschthale sich geltend machte.

2582. Vicenza.

Vicenza erfreute sich unter venetianischer Herrschaft wachsender Blüte, baute 1380 die Schauseite seines Domes aus; begann 1444 seine herrliche Basilika (seit 1548 von Palladio verändert), einen Prachtsaal (21 : 52 m), der schon damals von Bogenhallen umgeben war; ließ durch Tommaso Formentone 1464 die stattliche Markussäule auf dem Markte errichten, Venedigs Hoheitszeichen. Einen eigenen Stadtmaler erhielt Vicenza aber erst in Bartolommeo Montagna (geboren in Brescia, 1483 in Vicenza nachweisbar, † 1523). Er und die neben ihm schaffenden Meister bleiben in der Richtung Mantegnas verhaftet bis zu dem Augenblick, in dem Venedigs malerischer Stern aufging und sie von dort die Anregung zu malerischer Weiterbildung erhielten. Aber Montagna blieb selbständig und schuf eine Reihe von Heiligenbildern, in denen er im Ausdruck wie in der Farbe zwischen der kühlen Buntheit der Veronesen und der herben Zeichnung der Paduaner einerseits und dem vollen Goldton und der schönheitlichen Rundung der Venetianer seine eigene, auf selbständige Naturbetrachtung begründete Stellung behielt. Seine thronende Jungfrau (Brera zu Mailand, 1489), in der üblichen Weise zwischen Heiligen angeordnet, zu Füßen musizierende Engel, das Ganze in einer schön empfundenen Renaissancehalle, ist ein Prachtbild, das sich dem Besten der Zeit einreiht.

2583. Mailand.

Die Zweiteilung der Lombardei in ein venetianisches und ein Mailänder Gebiet macht sich vielfach geltend. Aber bald klärte sich das Gesamtbild dahin, daß Mailand der eigentliche Mittelpunkt für das Schaffen auf dem Festlande wurde, Venedig aber seine Eigenart auf die Inselstadt beschränkte und mehr aufnehmend als gebend erscheint.

Mailand, die handel- und gewerbereiche Großstadt, stand den Nachbargemeinden in der Aufnahme der neuen Form nicht nach, ja, es zeigte sich bald, daß nur dort ein höherer Flug des Geistes, ein entschiedeneres Eingreifen der neuen Gedanken möglich war. In der Lombardei war eine Kunst entsprungen, die nicht einen harten Bruch, sondern einen Übergang darstellt. Nicht die Bauten des Alberti und Filarete in ihrer wissenschaftlichen Strenge und ihrer Planmäßigkeit, sondern jene der von diesen als halbgebildet über die Achsel angesehenen Männer der geschickten Hand, des durch Gesetze ungebundenen Geschmackes, des von gelehrter Selbsturteil freien Schaffens münzten hier das Gut der Alten im gangbaren Kunstwerte.

Hier, im Lombardischen, fanden die Deutschen und Niederländer, die Franzosen und Spanier jene Renaissance, die sie für ihre Baugedanken verwenden konnten, die ihrem Wesen entsprach; denn hier waren ähnliche Grundbedingungen, gleiche Kampfart zwischen Altem und Neuem. Wenn während fast des ganzen 16. Jahrhunderts außerhalb Italiens von italienischer Kunst gesprochen wird, handelt es sich im wesentlichen um die der lombardischen Bauhandwerker, die freilich Handwerker im besten Sinne des Wortes.

2584. Waffenschmiederei. Vergl. S. 114, N. 2556.

Solche waren auch die Mailänder Waffenschmiede, die während des ganzen 16. Jahrhunderts sich noch auf alter Höhe des Ansehens hielten. Sie ließen sich die Anregungen nicht entgehen, wie die Schule Squarciones und die Kraft Mantegnas sie gebracht hatte. Lange blühte das reiche und vornehme Geschlecht der Negroli. Bernardo (1513—1521 genannt), Filippo, dessen Kunst im Ciselieren ihn berühmt machte (seit 1530, 1569—1584 in Frankreich thätig), gehören zu den Meistern, die Helme und Schilde, Harnische und Rüstzeug mit den reichsten, getriebenen, figürlichen Darstellungen ausschmückten. Viele ihrer meisterhaften Arbeiten erhielten sich. Ähnlich arbeiteten Lucio Piccinino (arbeitet etwa 1550—1570), der Sohn des weitberühmten Klingenschmiedes Antonio Piccinino (geb. 1509, † 1589), der in Grundform und Schmuck das mittelalterliche Waffenwesen mit dem Alten zu versöhnen suchte; ferner Giovanni Battista Serabaglio (um 1560). Der Goldschmied Bartolommeo Campi (gestorben zu Haarlem 1573), Giovanni Pietro Figino (um 1540), der seinen Landsleuten als Erfinder der Tauschierkunst galt, und zahlreiche seiner Zunftgenossen wirkten während des ganzen Jahrhunderts in gleichem Sinne fort als wichtige Vermittler des Kunstgeschmackes Italiens nach den Höfen von ganz Europa.

2585. Kupferstich. Vergl. S. 64, N. 2430.

Gleiche Dienste leisteten die Kupferstecher. Jene Erzählung des italienischen Malers Vasari, der Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra habe um 1450 das Verfahren erfunden, mit gestochenen Metallplatten zu drucken, ist eine längst widerlegte Fabel. Schon viel früher hat man in Europa Zeichnungen in Kupfer gestochen und dann mit einer Masse ausgefüllt (sogenanntes Niello), vorher wohl auch, um sich über den Stand der Arbeit Rechenschaft zu geben, Abdrücke auf Papier angefertigt. Thatsächlich sind in Florenz zu jener Zeit viele solcher Niellen angefertigt, ohne daß man sie zu massenhaften Vervielfältigungen benützt hätte. Erst 1477 erscheint der Kupferstich in einem Buche und in Boccio Baldini der erste — noch wenig geschickte — Stecher, der 1482 Zeichnungen Botticellis wiedergab; bald folgen ihm tüchtige Florentiner Meister, wie Antonio Pollajuolo, ja, in Cristofano Robetta (geb. 1462, gestorben zu Florenz nach 1522) erscheint der erste Berufsstecher. Anders wird die Sachlage unter Mantegnas Einfluß und in dessen Werkstätte. In Zoan Andrea (Vavassore?) und Girolamo Mocetto (1484—1514 nachgewiesen) in Venedig, in Guilio Campagnola (geb. 1478, † nach 1513) und dessen Neffen (?) Domenico Campagnola (1511—1568 thätig) in Padua, in Benedetto Montagna (geb. um 1470, † nach 1535) in Verona, in Nicoletto da Modena und anderen spiegelt sich die italienische Kunst der Zeit auf einer Reihe reizvoller Blätter ab, wenngleich hier der Stich sichtlich nicht jene hohe volkstümliche Bedeutung erhielt wie in Deutschland.

2586. Holzschnitt. Vergl. S. 64, N. 2429.

Dagegen entwickelt sich der fest und sicher, aber selten mit höherer künstlerischer Absicht geübte Holzschnitt vorzugsweise durch seine Benützung zur Buchausstattung zu einem der wirksamsten Mittel, die Kenntnis der antiken Formen zu verbreiten. Hier nahm Venedig bald die Führung in Anspruch.

Der Mailänder Hof war damals außerordentlich glänzend. Seit 1476 Herzog Galeazzo Maria unter den Dolchen der Tyrannenfeinde verblutet war; seit im jungen Gian Galeazzo ein neuer junger Herr in seiner Regentschaft die Hoffnung auf Frieden und innere Ruhe — zunächst vergeblich — geworfen hatte; seit 1480 Lodovico il Moro die Herrschaft in starke Hände nahm, traten auch die Künstler in ein näheres Verhältnis zu den Fürsten, erhoben sie sich aus der Handwerklichkeit zu freierer Entfaltung. Wichtig war vor allem die Berufung eines Baumeisters zum Hofarchitekten, der geistig über dem Getriebe lombardischer

2587. Donato Bramante.

Kunst stand, des Donato Bramante (geboren bei Fermignano, 1476—1499 in Mailand, seit 1500 in Rom thätig, † daselbst 1514). Von Haus aus Maler und als solcher anfänglich in Mailand thätig, wurde er durch die Umgestaltung der Kirche S. Satiro (1470

von Guiniforte Solari begonnen, 1476—1523 vollendet) auf die Baukunst hingewiesen: Ein bescheidenes Achteck, sichtlich unter dem Einfluß von Michelozzos Kapelle bei S. Eustorgio entstanden, diese aber ebenso übertreffend an Reichtum der Einzelbildung wie an Renaissancestimmung. Die architektonischen Grundformen sind strenger, die Verhältnisse weniger auf malerische Gegensätze als auf Einklang der Stimmung berechnet. Man vergleiche das Obergeschoß unter der Kuppel im Innern: Dort ist es eine mittelalterliche Zwerggalerie, hier dagegen in Beziehung zum Untergeschoß entschiedener entwickelt. Die Ornamentation ist reicher, aber nicht mehr Selbstzweck; ist in die architektonischen Linien gebunden. Ambrogio Foppa (seit 1499 in Rom), der das Figürliche und wahrscheinlich auch das Ornament ausführte, war ein sehr gewandter Meister, aber der Architekt wußte ihn sich unterzuordnen.

2588. Sta. Maria delle Grazie.

Ins Große ging Bramantes Baukunst beim Chorbau von Sta. Maria delle Grazie (seit 1492), der an Stelle des abgebrochenen alten an die dreischiffige, wieder von Solari (seit 1465) begonnene Kirche trat. Der Zentralbau wird hier weiter fortentwickelt, indem die Breite der drei Schiffe nun in ein von der Kuppel bekröntes Geviert zusammengefaßt und statt der Querschiffe zwei Nischen, nach Osten ein gestreckter Chor aufgeführt wurde. Es handelte sich hier zuerst um eine neue Frage, der Bramante sein Leben weihte: Die Schaffung eines völlig einheitlichen Raumes, der eben als Raum, nicht durch seine bildnerisch geschmückten Wände wirkt. Die Dominikanerkirche Mailands wurde hierdurch zu einem Eckstein der Entwicklung der italienischen Kunst; klar und groß im Innern, zeigt sie im Äußern noch manche Befangenheit. Der mächtige Würfel des Hauptbaues wurde mit Rahmenwerk verkleidet; die Rundbauten sind in zwei Geschosse geteilt, deren oberes die Halbkuppel mehr verdeckt als andeutet; die Hauptkuppel steckt hinter einer zweigeschossigen, sechzehneckigen Trommel und flachem Dach; die Form der alten Vierungstürme ist noch nicht ganz überwunden. Aber es ist plötzlich der lombardischen Baukunst ein neues Ziel eröffnet, dem sie mit Eifer zustrebt: Der ins Große gehende Zentralbau.

2588a. Zentralkirchen.

Der Gedanke schien in der Luft zu liegen. Bei Crema sah man 1490 eine Himmelserscheinung, einen Kreis mit einem Kreuz, die man als Wunder ansah und der zu Ehren man einen Altar unter einem Schutzdach aufführte. Um diesen eine Kirche zu bauen, war die Aufgabe des Giovanni Battaggio (aus Lodi), der schon in Lodi (seit 1487) die prächtig ausgeschmückte achteckige Kirche Sta. Maria Incoronata nach Bramantes Plan geschaffen hatte. Er wählte für die neue Kirche Sta. Maria della Croce bei Crema das Achteck für das Innere, die Rundform für die Außenansicht, setzte in vier Ecken Kapellen an, die Kreuzesarme der Erscheinung kennzeichnend. Noch ist das Obergeschoß (von Antonio Montanara, nach 1500) voll gotischer Anklänge, sind die Baptisterien Toskanas die Vorbilder; während im Innern die Renaissance klar die Herrschaft führt.

Ein drittes Werk ist der Chor am Dom zu Como, den Tommaso Rodari († 1526) nach des Mailänders Cristoforo Solari Plan (von 1506) als ein Geviert mit anstoßenden drei Halbkuppeln schuf, hier schon für Haupt- und Nebenkuppel die gleiche Weite annehmend, während sie bei Sta. Maria delle Grazie noch als bescheidenere Anbauten erscheinen: Ein Schritt weiter nach der Richtung der Großräumigkeit, des Schaffens in lichter Weite.

Der Freude, sich in die entzückenden Einzelheiten der vielen von Bramante erbauten oder doch nach seinen Ansichten durchgeführten Rundkirchen zu vertiefen, der Fortentwicklung der Gedanken nachzuspüren, muß man sich hier leider begeben. Künstler wie Gian Giacomo Dolcebuono († 1506, Sta. Maria bei S. Celso in Mailand, 1493 bis nach 1498), Bernardino Zaccagni (aus Torchiara; S. Giovanni 1510; La Steccata 1521, beide in Parma) und zahlreiche andere arbeiteten in seinem Sinne fort, immer aufs neue die anmutigen Gedanken wandelnd und den Zentralbau in neuer, oft geistreicher Weise ausbildend.

Aber mit Bramantes Fortgang aus Mailand endet das mächtige Vorwärtsschreiten, das freie Walten über die Großformen überwiegt wieder die Freude an der Einzelheit.

2589. Backsteinbau. Vergl. I. S. 601, N. 1945.

Auch diese hatte der große Meister gepflegt. Sowohl im Marmor, wie in dem der Lombardei eigenen Backsteinbau glänzte er als Schmuckbildner. Wie schon Filarete an dem Ospedale maggiore zu Mailand zu brennende Steine in zierliche Formen preßte; die Gliederungen der alten Kunst in Teile zerlegend, deren Bogen und Gebälke in Thon nachbildete; so sind auch an den Bauten des endenden Jahrhunderts die größer werdenden Formen mit feinem Empfinden dem widerspenstigen Stoffe entlockt worden, ohne daß man den Eindruck des Mühseligen, aus Kleinem Zusammengeleimtem hat, was dem Ziegelbau so leicht eigen wird, sobald er über die schlichtesten Aufgaben hinausgeht.

2590. Der Zentralbau als künstlerisches Ziel.

Auf den Bildern Mantegnas erscheinen mehrfach Rundkirchen: Sie sind stets als Denkmäler gedacht, nicht als Innenräume. Die Baumeister der Renaissance schwankten lange, welcher Bedeutung sie das höhere Gewicht beilegen sollten. Darin waren sie sich aber klar, daß die vollständig symmetrische, in allen Teilen übereinstimmende Anlage das höchste Ziel ihrer Kunst, also auch die vollkommenste Form der Kirche sei: Mit ihr fing Brunelleschi seine Thätigkeit an; ihm widmen sich fast alle großen Meister der Zeit.

Der Grund hierfür ist ein rein formalistischer. Der Zentralbau, namentlich sowie er weiträumig wird und nicht als Kapelle dient, soll keinen Zweck erfüllen als den, ein vollendetes Architekturgebilde zu sein. Man schuf ihn nicht um des Gottesdienstes, sondern man schuf ihn um seiner selbst willen, und bot ihn der Kirche dar, die im Grunde nichts Rechtes mit ihm anfangen konnte. Palladios Villa rotonda wurde später die Übertragung desselben Ziel es auf den Wohnhausbau: Hier wie dort siegte die Schönheitsliebe der Künstler über die praktischen Forderungen derjenigen, für die sie bauten; in beiden Fällen verließen sie die Baukunst und ihre Grundbedingung, die Zweckerfüllung, um ins Gebiet der Bildnerei hinüberzugreifen oder in jenes einer Hohlbildnerei, einer reinen Raumkunst, im Gegensatz zur Körperkunst.

Das Vorbild des Zentralraumes stand mächtig vor Augen im Pantheon, einer runden Trommel als Träger der Kuppel. Aber damit war wenig anzufangen: Die Form ist nicht fortbildungsfähig, außer in den Abmessungen. Die in der Trommel befindlichen Nischen wiesen den Weg, wenigstens in die Umgebung des Kuppelbaues Abwechslung zu bringen. Dann nahm man das Achteck mit anstoßenden tiefen Nischen, Fortbildungen dieser Anordnung, schließlich das griechische Kreuz in jener Überdeckung, die die alten Vierungen der Kirchen lehrten, in das Gebiet der Versuche mit hinein.

Diese Versuche wurden allerorten gemacht. Der Grund dieses gemeinsamen Strebens ist in der Forderung nach Symmetrie zu suchen, nach einer in allen Teilen übereinstimmenden Grundrißlösung. Dies Streben hat nur eine formalistische Zeit, wie das 19. Jahrhundert es war, als eine geistige Großthat feiern können. Es ist die Verneinung des Wesens der Baukunst zu Gunsten e i n e s ihrer Gebiete. Mit völliger Sicherheit führte dies Streben zur Unform, zur inhaltlosen Willkür. Es war die Aufgabe des späteren Barockstiles, diese Einseitigkeit zu entfernen.

2591. Lionardo da Vinci. Vergl. S. 76, N. 2461.

Nur einer erkannte diese Schwäche im Schaffen der Zeit, L i o n a r d o d a V i n c i, der 1487 in Lodovicos Dienste nach Mailand kam. Schon um 1482 hatte er Florenz verlassen und war anscheinend in die Dienste des Sultans von Ägypten getreten, für den er in Armenien den Ablauf eines durch Bergstürze erzeugten Sees zu regeln hatte. In den wichtigsten Jahren des Lebens sah er also den Orient; sah er den Glanz eines Kait Bai, die Niederwerfung des letzten Restes des oströmischen Kaiserreiches, Trapezunts, die Überflutung des Orients durch die Türken. Er lernte von rechts nach links schreiben wie die

Orientalen, er arbeitete unter ihnen als praktischer Ingenieur. Das ist für ihn bezeichnend. Er war der einzige, der eine Empfindung dafür zeigt, daß die rein idealistische Formbildung im Kirchenbau unberechtigt sei. Zwar ergeht auch er sich in seinen Skizzenbüchern in der mehr oder minder geometrisch-bildnerischen Lust, Zentralgrundrisse und für sie Aufrisse zu schaffen. Alle erdenklichen Möglichkeiten werden herangezogen, man, hat fast mehr den Eindruck des spielenden Ausklügelns neuer Abarten des Formgedankens, als der einer ernsten formbildenden Absicht. Nur in einem steht er dem Bramante von vornherein überlegen gegenüber. Er bildet die Kuppel als solche nach außen durch, statt sie in einem Obergeschoß zu verstecken. So war die orientalische Kuppel gebildet, während seit dem Florentiner Dom und dem Entwurf Albertis für Rimini für Italien diese Form fast verloren gegangen war.

2592. Lionardos Predigtkirchen.

Lionardo suchte vor allen aber in dem Zentralbau das Mittel für einen bestimmten gottesdienstlichen Zweck. Seine Entwürfe sind solche für Predigtsäle; so ein griechisches Kreuz dessen Flügel halbkreisförmige Apsiden mit ansteigenden Sitzen und Umgängen abschließen: teatri per uldire messa, wie der Meister selbst einschreibt, also Sitzreihen zum Hören der Messe; in der Mitte coro, der Altar. Oder ein zweiter halbkreisförmiger mit anstoßendem rechtwinkligem Saal, dieser wohl für den Altar, in der Mitte eine Kanzel und von dieser aus ansteigend Sitze: teatro da predicari, Sitzreihen zum Predigen; und endlich den merkwürdigsten Versuch: eine sehr hohe Kanzel in einem Dreiviertelkreis, der nach Art der Arena ansteigt, nach oben aber bienenkorbartig, nach innen überhängt, so daß 6 Ränge übereinander gleichweit von der Predigtstätte entfernt sich in den oben offenen Saal erheben; die Innenform der Schale entspricht einer oben und unten beschnittenen Kugel. Aber das sind nur Versuche: auch Lionardo spürte, daß Zentralbau und christliche Kirche nicht zusammengehören. Jene idealistischen Ziele sind nicht erreichbar, wenn man die Kirche nicht bloß als ein zu Ehren Gottes errichtetes Denkmal auffaßt; man müßte sie denn im Sinn des mittelalterlichen Dominikaners Guilielmus Durandus erstreben, der sagt: Das Gebäude, in dem das Geheimnis des Leibes und Blutes Christi gefeiert wird, bedeutet die Kirche; oder im Sinne des Thomas von Aquino: Die materielle Kirche von Stein, in der die Christen sich versammeln, bedeutet diese Gesamtheit; sie bedeutet namentlich jene hehre Gemeinde, im Himmel sich aus lebendigen Steinen zusammenfügt.

Also nur in jenem symbolischen Sinn, den die Bettelorden sich ausgeklügelt hatten, ist ein solcher Bau Kirche. Er wird durch die Anstrengung von Künstler und Bauherren, das Höchste zu leisten, zu einem Opfer an Gott, zu einer Form des Gottesdienstes, zu einem guten Werke im katholischen Sinne. Die humanistischen Baumeister, die ideale Bauten in der Hoffnung schufen, durch vollendete Form zu vollendetem Werk zu gelangen, ohne von dem gottesdienstlichen Zwecke auszugehen, stehen auf gleicher Linie mit den Malern und Bildhauern, die glaubten, die schönste Form offenbare den heiligsten Inhalt; es sei also die Kunst kirchlich, fromm, wenn sie nur schön sei: Beide lenkten von der Verinnerlichung zur Leere hinüber; von der Vertiefung zum schalen Idealismus; von der Wahrheit, der Selbstdarstellung zur Schönheit, zur Selbstentäußerung.

2593. Lionardos Weltauffassung.

Durch Lionardos Wesen geht ein Zug, der wie ein bewußtes Sträuben gegen diese Richtung sich äußert. Er konnte sich nicht allein der Schönheit widmen; seine reich gestimmte Seele suchte in eigener Brust nach dem höchsten Inhalt des Lebens. Er hatte in wunderbarer Weise das Bedürfnis, sich klare Rechenschaft zu geben über alles, was der bei ihm zur Vollendung ausgebildete Hauptsinn des Künstlers, das Auge, erfaßte: Und er schrieb es in kurzen Sätzen nieder, was er sah, dachte, empfand; so sich selbst zur Abrundung seines Gedankenganges zwingend.

Alle menschliche Wissenschaft findet in diesen seinen Niederschriften Anregung. Er selbst erkennt nur den allseitigen Menschen, jenen, der nicht bloß einerlei thut, als den eigentlich vollwertigen an; und so zögert er in keinem Gebiete des Denkens in seiner Weise einzugreifen, außer in jenen, die die eigentlich Gelehrten jener Zeit beschäftigen: Die Sprachkunde, die Rechtswissenschaft und namentlich die Theologie gehen fast ganz leer aus; die Naturwissenschaften in allen ihren Teilen, namentlich aber in ihrer Anwendung in den verschiedensten Schaffensgebieten sind sein bevorzugtes Gebiet. Gerade in diesen geschriebenen Werken findet man, wie schon bei Alberti, den vollständigen Bruch mit der alten Weltanschauung: Lionardo bekämpft nicht die alte Theologie — sie ist für ihn einfach nicht vorhanden. Er betet zu Gott, der alle gute Dinge giebt als Preis der Arbeit; er gehorcht ihm, der Liebe wegen, die er verständigerweise gegen ihn in sich trägt und weil er das Leben kürzen und längern kann, weil er jeder Kraft das Gesetz und die Tüchtigkeit (ordine e qualità) zur Erfüllung ihres Zweckes giebt. Er nennt ihn die erste bewegende Kraft (primo motore); er, dem in der Kunst das Höchste erschien, Bewegung zu schaffen; und dem die Malerei um deswillen die höchste Form menschlichen Thuns schien, weil sie Bewegung besser zu schaffen vermöge, als jede andere. In diesem Kopf, der so unermeßlich reich an Gedanken war und unter seinen zahllosen Niederschriften, in denen diese alle sich wiederspiegeln, ist kein Raum für mittelalterliche Theologie. Er war Heide im Sinn der mittelalterlich christlichen Weltanschauung, selbst wenn er in seinem Testamente für Seelenmessen Sorge trägt, seine Seele Gott und den Heiligen befiehlt, unter dem Altar der Kirche St. Florentin zu Amboise begraben zu werden wünscht. Er war ein Heide, der sich mit der bestehenden Glaubenswelt im Sinne des Humanismus abzufinden wußte; der die Kultformen der Kirche als eine Forderung guter Sitte, als eine gesellschaftliche Notwendigkeit hinnahm; als der höher gebildete, auf sich gestellte Mensch wollte er sich jedoch jenen Formen gegenüber seine innere Freiheit wahren.

2594. Lionardos künstlerische Absichten.

Auch die Ästhetik in ihrer modernen Auffassung findet, solange sie ein System der Künste sucht, wenig in Lionardos Niederschriften. Sie sind Mitteilungen von Beobachtungen, nicht Untersuchungen über den Grund ihres Gefallens. Er will sich den ursächlichen Zusammenhang des Gesehenen klarlegen: Er sucht zeichnerisch Himmel und Erde zu durchdringen, den Bau der Wolken wie die Luftspiegelung auf bewegter Welle sich zu vergegenwärtigen. Er beobachtet das Auge, um die Vorgänge beim Schauen zu begreifen; er beobachtet nicht nur die Form, wie es Alberti that, sondern das Verhältnis der Form zum Licht, zur Luft; er sieht die Dinge in der Natur, im Zusammenhang mit dieser; er erkennt die teilenden, die Form verwischenden Eigenschaften des Duftes; er geht nicht mehr ausschließlich auf höchste Klarheit im Umriß, also auf das plastische Erfassen, sondern immer stärker und deutlicher auf malerische Wirkung, also auf den Reichtum und die Wahrheit des Tones aus; er bleibt in der anatomischen Untersuchung des Körpers nicht nur bei der Feststellung der Maßverhältnisse stehen, sondern sucht den inneren Zusammenhang der Muskeln, Grund und Art ihrer Schwellung, namentlich unter dem Einfluß der Bewegung; er will im Bilde im Gegensatz zu Mantegnas denkmalartiger Ruhe nicht nur die Gestalt, sondern vor allem die belebte Gestalt. Und über diese hinaus nicht den umschlossenen Raum, sondern die Raumweite in ihrer letzten sichtbaren Ausdehnung; nicht in symbolischer Umschreibung, sondern mit der Absicht, sie durch den Pinsel in ihrer ungeheuren Größe festzuhalten. Seine Entwürfe für eine Darstellung des Weltunterganges, seine entschiedenen Ansätze zum landschaftlichen Erfassen gerade der größten Naturerscheinungen, des Hochgebirges und der sie überragenden Wolken zeugen hiefür. Er war der erste, der die Alpen mit vollstem Bewußtsein schön fand, erst im 18. Jahrhundert folgten ihm hierin die Dichter. Er war der erste, der die größere Schönheit und Vornehmheit der Wolken erkannte: Und noch heute

ist ihm die Menge nicht gefolgt. Vielleicht nur der englische Ästhetiker Ruskin steht ihm hierin nahe.

2595. Die Reiterstatue für Francesco Sforza.

Zwei große künstlerische Aufgaben wurden Lionardo in Mailand zu teil. Die Reiterstatue des Francesco Sforza und die Darstellung des Abendmahls im Refektorium des Dominikanerklosters Sta. Maria delle Grazie (1496—1498). Beide hatten ein trauriges Schicksal. Das Reiterbild wurde nie fertig, das Pferd in Gips kam im 16. Jahrhundert nach Fontainebleau, wo es im 18. Jahrhundert zerstört wurde.

Das Pferd sprengte an, stand auf den Hinterfüßen, während die Vorderfüße durch einen unter seinen Hufen liegenden Besiegten gestützt wurden. Der Reiter zerrte mit der Linken an langem Zügel den Kopf herum, dabei nach rechts Befehle erteilend. Die Bewegung war gewaltig, sie war es auch, nach der die Skizzen suchen und immer wieder durchbilden. Sie bildete das eigentliche künstlerische Ziel, das, was den Meister selbst an seine Arbeit fesselte.

2596. Das Abendmahl.

Das Abendmahl ist nur noch in Resten erhalten, nachdem es schon im 16. Jahrhundert stark gelitten hatte und seitdem durch Roheit und Erneuerung vollends heruntergebracht wurde. Auch hier herrscht die Bewegung: Der Augenblick ist gewählt, in dem der Herr verkündet, daß einer unter den Jüngern sei, der ihn verraten werde. Ein Sturm geht durch die Versammelten: Fragende Ungewißheit, staunendes Erschrecken erfaßt die Schar gewaltiger Männer. Mehrere springen von den Sitzen, die Hände sind in heftiger Bewegung; nur Judas Ischariot faßt sich ruckweise zusammen. Und doch ist im ganzen Bilde die künstlerische Ruhe eines schön durchgebildeten Wellenzuges, ein vollendetes Ausklingen aller Linien, von denen die wichtigsten, nicht nur jene der Perspektive (sehr falsch wiedergegeben im Stiche von Morghen), sondern namentlich die der Hände, auf die klar und ruhig umrissene Gestalt des Heilandes weisen. Mit diesem Bilde tritt die italienische Kunst in den Stand vollendeter Reife, ist die Renaissance bei dem Übermenschen angelangt, den die antike Bildnerei der alexandrinischen Zeit geschaffen hatte und der römische Boden so vielfach gerade in dieser Zeit den lernbegierigen Künstlern entgegenbrachte: Die Formen sind größer, gewaltiger als in der Natur, der Ausdruck ist machtvoller, die Glieder sind von höchster Beweglichkeit bei muskelgewaltiger Bildung, die Hände haben ausdrucksvoll zu reden gelernt. Lionardo war der erste, der das Riesengeschlecht der späthellenischen Halbgötter wieder zu erwecken verstand: Er schuf vollendete Kunst!

Vollendet! Also zu vollem Ende gebracht, zu einem Ende der Kunst. Über sie geht der Weg nicht hinaus. Dies Bild ist die Grenze einer Entwicklung, ein höchster Gipfel, hinter dem notwendigerweise ein Niedersteigen beginnen muß. Denn das Wiederholen derselben Vollendung ist schon ein solches!

2597. Stand der Lombardischen Kunst.

Die äußeren Umstände führten die beiden leitenden Köpfe der Mailänder Kunst mit dem Ende des Jahrhunderts aus der Lombardei fort. Bramante ging nach Rom, Lionardo ging nach Florenz, um dort der Künstlerschaft seine Fortschritte zu zeigen, sie zur Nachfolge zu zwingen. Mit Lionardo schließt die provinzielle Kunst in Italien ab. Wie er selbst nicht mehr Florentiner, sondern Italiener ist, Ausdruck der Gesamtstimmung, des Gedankeninhaltes seines Volkes, so schafft er den Künstlern den Vorteil, den Dante den Dichtern gegeben hat: den klaren Ausdruck ihres Wesens in der vollendet typischen Gestalt. Der vollkommene Mensch war der Kunst wieder geboren, seine Maße, seine Haltung, sein Ausdruck waren aufs neue festgestellt. Jahrhunderte haben später an ihm gemodelt, ihn aber nicht umzugestalten vermocht.

Über die Lombardei brach der Krieg herein, der alle künstlerische Entwicklung hemmte. Seit die Franzosen ins Land gerufen worden waren, gelang es wohl dem Sohne des Lodovico il Moro, sich gegen sie zu behaupten, aber die Schlacht bei Marignano (1515) beraubte ihn wieder der Macht, die erst 1529 durch Karls V. Siege wieder auf den Francesco Sforza

übertragen wurde. Aber mit dessen Tod (1535) fiel Mailand an Philipp II. und die Krone Spanien, mit der es 1¾ Jahrhunderte vereint blieb.

2598. Lombardische Maler.

Während die großen Bauunternehmungen in diesen Zeiten des kriegerischen Durcheinander ruhten, konnte dieses die Maler doch nicht hindern, die von Lionardo ausgehenden Anregungen fortzubilden. Es ist bezeichnend, daß als Lionardos Schüler Männer vornehmer Geburt erscheinen, die ernst, mit voller Hingabe die Malerei übten: So Francesco Melzi (geb. 1493, † nach 1568), so namentlich Giovanni Antonio Boltraffio (geb. 1467 zu Mailand, † 1516), der eine Reihe von tüchtigen, sorgfältig durchgearbeiteten und liebenswürdig aufgefaßten Heiligenbildern schuf; aus diesen geht hervor, daß er aus der älteren Mailänder Kunst seinen Ursprung nahm. Ähnlich Andrea Solari il Gobbo (nachweisbar 1495—1515), aus der bekannten Mailänder Dommeister-Familie Solari, der in Venedig seine Ausbildung genossen, neben Lionardo durch den farbigen Reiz seiner Bilder eine selbständige Stellung behauptete; Bernardino Luini (geb. vor 1480 in Luino, † nach 1533), der mit erstaunlicher Gestaltungskraft in der Umgegend von Mailand große Freskenreihen schuf (in der Wallfahrtskirche zu Saronno, Sta. Maria degli Angeli zu Lugano, 1528), Meisterwerke freier Bewegung, lebhafter Empfindung, für den zu schildernden Vorgang, frischer, holder Jugendlichkeit, noch unberührt von den Regeln des Aufbaues, die, von Lionardo ausgehend, vielen schon gefährlich wurden. In ähnlicher Weise schuf Gaudenzio Ferrari (geb. 1481 zu Valduggia in Piemont, seit 1536 in Mailand, † um 1546), den seine Zeit neben die großen Meister aller Zeiten stellte (Fresken in Varallo, Vercelli, Mailand, Saronno) und der thatsächlich aus gleichen Anregungen wie die Vorkämpfer des vollendeten Stiles zu einer eigenen, von mächtigem Wirklichkeitssinne getragenen Kunstart kommt; Cesare da Sesto († nach 1523), abhängiger von Lionardo, später in Rom Rafaels Kreise sich anschließend; Ambrogio de Predis, der als Bildnismaler des Meisters Art, wie es scheint, zeitweilig auch in Deutschland am Hofe des Kaisers Maximilian vertrat; und andere mehr gehören einer Zeit der Blüte lombardischer Kunst an, die die Kriege nicht zu knicken vermochten, der sie vielmehr nur vornehme Besteller herbeiführten.

Es begann immer mehr bei den auf der lombardischen Ebene ihre Reiterscharen tummelnden Machthabern Sitte zu werden, Künstler in ihre Heimat mit heimzunehmen. Namentlich die Bildhauer wurden überall gesucht. Für sie ist Genua der große Markt, auf dem sie carrarischen Marmor und ihre hochentwickelte Kunst, diesen zu bearbeiten, feilboten.

2599. Der Genueser Kunstmarkt.

Genua selbst war bisher arm an Kunst. Erst seit Andrea Doria mit Hilfe des Kaisers die Freiheit der Republik begründet (1528), beginnt sie sich zu regen, indem zunächst Doria selbst seinen Palast am Hafen (seit 1529) errichten ließ. Man berief Künstler aus Rom zu diesem Werk, den Pierin del Vaga und Fra Montorsoli, die die Kunst des Grotesken in Malerei und Stuck nach Genua übertrugen. Eigene Künstler besaß die Stadt nicht. Die reichste Förderung fand die Kunst dort durch die Lombarden. Jener Antonio Tamagnini und Pace Gazini, die im Palazzo S. Giorgio, der berühmten Bank Genuas (jetzt Dogana, 1272 mit Benützung aus Konstantinopel gebrachter Steine erbaut, 1571 erweitert), prächtige, ernste Standbilder um das Geschäftsleben der Stadt verdienter Männer schufen, sind dieselben, die für Südspanien wichtige Aufträge auszuführen hatten: Gazini das Grab der Catalina de Ribera in der Universitätskirche zu Sevilla. Die Säulen des im Mudejarstil errichteten Haus des Pilatus zu Sevilla kamen von Genua dorthin; Bartolome Ordonniez († 1520), der eigentliche Führer der spanischen Plastik, in die Schule Italiens, obgleich in Barcelona heimisch, besuchte mehrfach die Steinbrüche von Carrara, den genuesischen Kunstmarkt verwertend. Domenico Gazini (Gagini) ging 1463 von Genua nach Palermo, sein Sohn Antonio (geb. 1478, † 1536) unterhielt

dort eine vielbeschäftigte Werkstatt, die eine Fülle von zierlichen, formenedlen, wenngleich nicht eben viel Neues bietende Arbeiten für die sizilianischen Kirchen hervorbrachte. In Neapel arbeitete Giovanni Merliano da Nola (geb. 1488, † 1558) mit verwandten Zielen, dessen Grabmäler in S. Severino (1526) in Neapel mancherlei eigenartige Gedanken aufweisen, der sich aber namentlich in Spanien am Grabmal des Herzogs von Cardona († 1532) in Bellpuig bei Lerida, dem reichsten und edelsten dieser Art auf iberischem Boden, selbst ein Ruhmesmal setzte.

2600. Genueser Hochrenaissance.

Bildete Genua zwar den Mittelpunkt dieser künstlerischen Beziehungen, so kam es doch erst spät in der Hauptstadt des Ligurischen Meeres zu vornehmem, örtlichem Eigenschaffen. Dies dankt sie dem Galeazzo Alessi (geb. zu Perugia 1500? † daselbst 1572), der nach einer bescheidenen Thätigkeit in Mittelitalien seit etwa 1550 an die Spitze vielseitiger Bauunternehmen gestellt, um 1560 von Philipp II. zum Entwurf der Kirche im Escorial, nach Michelangelo zur Leitung von St. Peter berufen war, ohne sich dort dauernd binden zu lassen.

2601. Galeazzo Alessi und seine Schule.

Die große That Alessis in Genua ist die Anlage der Via nuova und der an sie stoßenden Paläste (seit 1550). Die Straße ist nur für italienische Begriffe jener Zeit breit, für eine Zeit, in der man noch zumeist zu Pferde reiste, die Wagen selten waren. Aber die Paläste sind so angeordnet, daß stets ihrer zwei in einer Achse sich gegenüberstehen, sie also mit der Straße zu einem künstlerischen Ganzen verbunden sind. So gleich das erste Paar Palazzo Pallavicini (jetzt Cambiaso) rechts, an der Bergseite der an der Höhe wagrecht hinführenden Anlage und Palazzo Gambaro an der Thalseite; das zweite Palazzo Lercari (jetzt Parodi [1567]) mit entzückendem, von niederem (jetzt erhöhten) Umbau umgebenen Vorhof und Palazzo Spinola (1560) noch mit gemalter Schauseite; weiter Palazzo Pallavicini (jetzt Cataldi, von Giovanni Battista Castello, genannt Bergamasco, † 1579) und Spinola (jetzt Giorgio Doria) und so fort an ansehnlicher Reihe. Noch ist die Architektur formenreich, Alessi unverkennbar beeinflußt von der älteren lombardischen Art Bramantes, aber vornehm und kraftvoll, namentlich glücklich in der Ausbildung reizvoller Durchblicke, malerischer Verwertung der Ungleichheit der Höhenverhältnisse, geschickter Anordnung der Treppen und Vorräume. Dazu entwickelt sich rasch die Groteskenkunst in Stuck und Malerei zu immer reicheren, immer kräftiger geschwungenen Gebilden, verbindet sie sich mit der dekorativen Malerei zu Wirkungen, in denen das Bild weniger um seiner selbst, seiner Durchführung und seines Gegenstandes willen wirkt, wie um seiner meisterhaft verteilten und gestimmten Farben willen. In Luca Cambiaso (geb. 1527, † 1580) entsteht ein einheimischer Maler, der diese Kunstweise bei gesunder Naturauffassung zu handhaben weiß.

Die festliche Heiterkeit, eine offene Prachtliebe dieser damals vorstädtischen Bauten zeigt sich noch glänzenderan den weiter vor die Stadt hinausgezogenen Villen, so der dem Palazzo Lercari verwandten Villa Grimaldi (jetzt Saulli, 1853 umgebaut), Pallavicini (genannt delle Peschiere), Imperiali (in S. Pier d'Arena, jetzt Scassi) und andere mehr, bei denen durch Rampen und Treppen, weitausgreifende Terrassen die Landschaft mit in das Architekturbild gezogen wird, das Grün der Bäume, das plätschernde Wasser der Berge und das tiefe Blau des Tyrrhenischen Meeres mitwirkt, um die Pracht der Marmorglieder des festlichen Baues zu erhöhen.

2602. Mailänder Hochrenaissance.

In Mailand schuf Alessi im Palazzo Marino (1558—1560) ein ähnliches Prachtwerk, ernst und doch reich in der Außenarchitektur, von altem lombardischem Schmuckreichtum, im zierlichen Hofe, in der Schauseite von Sta. Maria presso S. Celso (1569—1572); ein Werk, das mit der Certosa zu Pavia an Reichtum wetteifert. Im gleichen Sinne arbeiteten noch seine Schüler, jener Castello (Palazzo Centurione an der Via nuova, jetzt Podesta und Palazzo Imperiali 1560, beide in Genua) und Vincenzo Seregni (Palazzo dei Giure-

consulti in Mailand). Die Jugendarbeiten des Pellegrino Tibaldi (geboren zu Valsoda 1527, † zu Mailand 1598?) San Fedele zu Mailand (1569 begonnen) mit seinem schönen saalartigen Schiff weisen auf die gleiche Schule.

2603. Mailänder Schule.

Dort behielt die alte Dommeisterfamilie der Solari dauernd das Heft in Händen. Cristoforo Solari il Gobbo, als Baumeister (Sta. Maria della Passione 1483, Sta. Croce bei Riva, beides Zentralbauten) wie als Bildhauer thätig, hatte in dem Grabmal der Beatrice d'Este (seit 1498) und ihres Gatten, des Ludovico il Moro, in der Certosa zu Pavia sich als einer der vornehmsten Künstler des Landes erwiesen. Noch arbeitete man an dem Denkmal des Giovanni Galeazzo Visconti (ebendaselbst, begonnen 1490, vollendet 1562) fort, an dem neben Antonio Amadeo der junge Giacomo della Porta, den wir später in Rom wirksam kennen lernen werden, sich die Sporen verdiente. Agostino Busti (genannt Bambaja, geb. um 1480, † um 1550) suchte in höchster Meißelfertigkeit sein Ziel. Sein Grabmal des Gaston de Fois (1515 begonnen, in Sta. Marta zu Mailand, jetzt zerstört, Reste an verschiedenen Orten) zeigt, daß er dieser nur allzu sehr den eigentlichen Inhalt und die größere Auffassung zu opfern geneigt war.

Sichtlich war Mailand seit der Niederwerfung des nationalen Fürstentums der packende Schwung genommen. Die große Hauptaufgabe der Stadt, der Dombau, stockte, nur die Zahl der Bildwerke, die alle Teile zieren sollten, wuchs langsam fort. Nicht minder waren die kleineren Städte in ihren baulichen Unternehmungen beschränkt. Brescia wetteifert dagegen in seiner Malerschule mit der Hauptstadt. Dort blühten gleichzeitig drei Meister von hoher künstlerischer Kraft: Giovanni Girolamo Savoldo († nach 1548), Girolamo Romanino (geb. zu Brescia 1485, † 1506) und Alessandro Bonvicino (genannt Moretto, geb. zu Brescia um 1498, † 1555); mit diesen traten in Bergamo Giovanni de' Busi (genannt Cariani, nachweisbar 1514—1541), in Cremona Galeazzo Campi und dessen Söhne in Wettbewerb traten.

2604. Lombardische Malerschule.

Es ist erstaunlich, welche Fülle von selbständigen Kräften die Lombardei auch jetzt noch hervorbrachte und wie sie immer wieder neue Wege zum künstlerischen Ziel suchte. Savoldo ist beachtenswert durch sein Streben, landschaftliche Stimmung festzuhalten: er wollte den Abend und selbst die Nacht benutzen, um in kühler, oft etwas glatter Farbe, bei geringem Maßstab der meisten seiner Bilder schlichte Seelenvorgänge darstellen. Sein Streben förderte Moretto, indem er sich gegen die gesteigerte Farbe der Venetianer richtete und ähnlich dem Gaudenzio Ferrari einen in Grau und Silber statt in Gelb und Gold hinüberspielenden Tageston für seine Bilder suchte. Anfangs zwar hatte er sich Romaninos glänzender Farbigkeit hingegeben, seinem Zug nach großen Bewegungen (so am Altarbild zu S. Francesco zu Brescia 1511, Thronende Madonna in der Galerie zu Padua 1513), später aber war dieser selbst zum Silberton übergegangen; zu jener über der ganzen italienischen Kunst schwebenden Abwendung von dem zwar prächtigen, aber übertriebenen Tonreichtum. Diese macht sich gleichzeitig bei Michelangelo, bei Sebastiano del Piombo geltend, und giebt einen echten Hinweis auf das Freilicht, wie es die späteren Venetianer auf ihre Palette zu fesseln verstanden. Aber diese Bestrebungen verschollen im Lauf der Zeit: Dem folgenden Geschlecht mit seiner vorwiegend raffaelischen Schulung fehlte der Sinn für solche malerische Verfeinerung und die Kraft, einer neuen Wahrheit ihren Weg zu lassen.

11) Franken und Sachsen im 15. Jahrhundert.

2605. Hussitische Einflüsse.

Die Hussiten hatten sich selbst zerfleischend, endlich aufgehört, eine ständige Bedrohung der Nachbarschaft zu sein. Im Konzil zu Basel hatte man sich mit den Gemäßigteren verglichen; die Kirche hatte einen starken Schritt zurück machen müssen, nachdem sie vergeblich

alle ihre Kampfmittel an dem grimmen Feinde versucht hatte. Es galt, da die Gewalt versagte, andere Wege zu suchen: Eine neue Zeit der großen Bußprediger brach an, jener Männer, die die Christenheit an ihre ernstesten Aufgaben mahnen sollten, an den Kampf gegen den inneren Feind, die Ketzerei, und den äußeren Feind, die vordrängenden Türken: 1453 fiel Konstantinopel, nachdem 1444 bei Werna, 1448 auf dem Amselfeld die Christenheere vernichtet worden waren. Man rief nach den Zeiten opferwilliger Hingabe an die Aufgaben der Kirche, nach Buße als dem Reinigungsweg, der Entsündigung von der erschrecklichen Weltsucht der Zeit: Seit 1451 umzog Giovanni Capristrano, der vorher mit Wort und Schwert gegen die ketzerischen Fraticellen Süditaliens gewirkt, das Land der Erzketzer als „apostolischer Kommissär und Generalinquisitor ketzerischer Verderbtheit". Großes schien ihm zu gelingen. Ganze Stadtgemeinden begaben sich in den Orden des heiligen Franziskus als Tertiarier, um Anteil zu nehmen an dessen Gnadenreichtum. Viel eitlen Tand warf man ihm zuliebe ins Feuer; denn unverkennbar ging von dem leidenschaftlichen und durch Selbstpeinigung zur höchsten Nervosität gesteigerten Manne eine wunderbare Kraft aus: Er redete italienisch, täglich, oft vier Stunden lang auf Märkten und Kirchhöfen; nicht in den Kirchen, sondern draußen im Freien, wo sich eine Volksmenge um die rasch aufgeschlagene Kanzel sammeln konnte. Er konnte mit seinen in Deutschland unverstandenen Worten die Seelen nicht in der Tiefe packen, er konnte ihnen nur die Wirkung einer gewaltigen Selbstverläugnung auf einen sich ganz hinopfernden Menschen zeigen. Und ihm, der so unerbittlich sich selbst die Peitsche schwang, der sich nackt in Kot und Schnee wälzte, um seine Seele zu reinigen, ward die Aufgabe zu teil, die thüringischen Geißlerscharen zur Kirche zurückzuführen, die aus gleichem Geiste heraus, doch in ihrer Weise, in der Selbstvernichtung die Erlösung der Welt suchten.

Vergl. I. S. 618, R. 2004.

2606. Capristrano.

So wenig uns die nüchternen Akten der Archive Kunde davon geben, so erkennt man doch, wie dumpf grollend die Menge dem kirchlichen Wesen gegenüberstand. Ob Georg Podiebrad, der Emporkömmling an Böhmens Spitze, gleich 1466 wegen Ketzerei, Rückfall in die Ketzerei, Gotteslästerung und Kirchenraub in den Bann gethan wurde, scheuten die benachbarten Fürsten sich nicht, freundschaftlich mit ihm zu verkehren, Familienverbindung mit ihm zu suchen. In Gregor von Heimburg erwuchs ihm und dem Kampf gegen Rom ein begeisterter Anwalt. Längst rechneten die Höfe mit Rom als einer politischen Macht, höhnte diese über seinen Verfall als geistliches Haupt der Christenheit. In den Tiefen des Volkes dachte man nicht minder aufrührerisch. Im Erzgebirge, in dem damals Schlag auf Schlag immer neue Silbergänge gefunden wurden, sammelte sich unruhiges Volk aus aller Herren Länder, der Böhmerwald, Eger, das Vogtland war voll der „Verkehrer und Winkelprediger, der unmäßig großen Bosheit, Schalkheit und Buberei." Um Regensburg und Eichstätt rotteten sich Bruderschaften zusammen, die den Papst für den Antichrist erklärten. 1438 erschien das gewaltige Buch „Die Reformation Kaiser Sigismunds", der socialistische Weckruf, der die Bauernkriege einleitete: Es sei eine unerhörte Sache, daß ein Christ vom andern sagen könne: „Du bist mein!" Man soll abthun den, der so spricht; ist's ein Kloster, so soll man es „ganz und gar zerstören: Das ist göttlich Werk!" Und das Buch erkennt sehr wohl, wo der Quell so vieler gesellschaftlicher Gebrechen lag: Die Preistreiberei der Großhändler und Handelsgesellschaften, die Übermacht des Geldes über die Arbeit, das Niederliegen des Handwerks, die Schwäche des Bürgerstandes gegenüber den reichen Mächten des gesellschaftlichen Lebens.

2607. Sociale Strömungen.

Der Handel und das Geld haben den Umschwung des ganzen geistigen Lebens vorbereitet. Das 15. und 16. Jahrhundert brachten in vorher nicht geahnter Menge Silber auf den Markt. Die Gruben des Erzgebirges lieferten den Stoff zur Prägung des Gulden-

2608. Silberbergwerke.

groschens und des Thalers. Wie Florenz, so bietet nun die neue Münzstätte bald einen Mittelpunkt künstlerischen Wandels, freierer Entfaltung. Hier setzt für den, der in der Renaissance mehr sieht als die Anwendung einiger alter Bauglieder, die Neugestaltung der deutschen Kunst ein, hier bereitet sich die Reformation des ganzen Lebens der Nation vor. Das wieder vertschechte Böhmen wird unfruchtbar, die Grenzlande Österreich, Franken, Sachsen und die anstoßenden Gebiete, in denen das Deutschtum der doppelten Gefahr durch Hussiten und Türken gegenüber zur Thatkraft gezwungen und dabei von reformatorischen Gedanken befruchtet wurde, nehmen die Führung auf!

2609. Nürnberg.

Nürnberg wurde im 15. Jahrhundert der gewerbliche Vorort Mitteldeutschlands, ja der Mathematiker Regiomontanus († 1476) nennt es den Mittelpunkt Europas, da seine Kaufleute am weitesten die Welt durchreisen. Und er selbst war weit genug herumgekommen, um ein Urteil hierüber zu haben. Columbus wie Vasco da Gama und Vespucci hatten seine Schriften und Nürnberger Instrumente an Bord ihrer Schiffe; sein Schüler Martin Behaim wurde der größte Geograph der Zeit, stand beratend den großen Entdeckern zur Seite, reiste selbst bis zum Kaplande, und schuf, als erster der christlichen Welt, das Bild der Erdkugel im Globus. 1510 gab es in Nürnberg schon 20 Meister-Kompaßmacher. Es war in Nürnberg nicht der Reichtum des Bodens, nicht die Gunst der Lage, sondern der „Witz“, dem die Stadt den Aufschwung verdankte, die kluge Benützung der Vorteile im Gewerbe und Handel, die erfinderische Rührigkeit, der Blick für das geschäftlich Verwertbare. So gelang es Nürnberg bald, Regensburg zu überflügeln, das den Handel zwischen dem Osten Deutschlands und Italien bisher beherrschte. Türken und Tschechen drängten ihn weiter nach Westen; jetzt wurden Ulm, Augsburg, Memmingen zu Märkten für die über Wien kommende Orientwaren, während Nürnberg den Handel nach Polen und den Karpathenländern an sich riß und ihnen Niederländer Gewebe, Fische zuführte, vor allem aber die eigenen Erzeugnisse in die weite Welt hinaus sendete: Kurzwaren, Waffen, Metallerzeugnisse, Instrumente, Spielkarten. Schon 1441 verbot Venedig die Einfuhr fremder Spielkarten, um die Nürnberger Konkurrenz zu bekämpfen; früh siedelten sich Venetianer Handelshäuser an der Pegnitz an. In Bisanz und Lyon besaßen die Nürnberger auf Grund eigener Verträge mit Frankreich Handelsvorteile. Aber noch war das Geschäft im wesentlichen ein solches mit Waren. Augsburg war es dagegen, das den Bankverkehr und das Geschäft in Bergwerken an sich riß.

Trotzdem entwickelte sich Nürnberg zur Großstadt. Von allen Seiten zog es die Unternehmungslustigen an sich, suchten sie die Lernbegierigen. Als Großstadt diente es auch den Nachbarländern, namentlich jenen des Nordens und Nordostens zum Mittelpunkte. Die brandenburgischen Fürsten Frankens und der Mark, die Henneberger, Reußischen, Schwarzburger und Mansfelder Grafen, die sächsischen Höfe und weiterhin jene von Schlesien, Pommern, Preußen und Polen befriedigten auf dem Nürnberger Markt ihre Bedürfnisse für Haus und Staat, bezogen von hier die geschickten Künstler und Handwerker, die dem eigenen Lande noch fehlten. Nürnberg wurde zur gewerblichen Hochschule für alles Land vom Erzgebirge bis an die Ostsee.

Schon Enea Silvio staunte über den Wohlstand der Bürger: Ein schottischer König würde sich freuen, sagt er, so zu wohnen, wie ein Nürnberger von mittlerem Vermögen. Die Bürgerhäuser Nürnbergs sind im 15. Jahrhundert selten nach außen auffallend: Ein kleiner zierlicher Erker, ein mäßig ausgeschmückter Giebel, ein paar hübsche Dachfenster bilden fast den einzigen äußeren Schmuck. Nur das stattliche Thor deutet an, daß die Zierde des Hauses das Innere sei: Hier, um den mit Umgängen umgebenen Hof, an der reizvollen Wendeltreppe, an der Ausstattung der Räume zeigte der Nürnberger Kaufmann und Großmeister seinen Reichtum. Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zeitigte die Nürnberger

Kunst. Je mehr die Hinterlande durch die Hussiten- und wettinischen Bruderkriege zerstört wurden, desto notwendiger waren sie auf die mächtige Handelsstadt und ihr Gewerbe angewiesen, desto reichlicher war die Geldzufuhr nach ihren Märkten. Als Bewahrungsort der Reichskleinodien, als Sitz so vieler Reichstage war es ohnehin das Ziel zahlreicher Reisen von nah und fern.

2610. Nürnberger Malerschule.

In der Malerei vollzog sich sichtlich ein Umschwung insofern, als nun die Niederlande fast allein Einfluß behielten, Böhmen aus der Liste der wettbewerbenden Stätten mit dem Zusammenbruch der luxemburgischen Gewalten gestrichen war. Er setzt deutlich ein in der schönen Kreuzigung, die aus dem Nürnberger Schloß in die Münchner Pinakothek kam, einem Werk aus der Zeit um 1460, entstanden in der Anlehnung an Rogier van der Weyden. Es ist ausgezeichnet durch den Ernst und die schmerzliche Wehmut des Ausdruckes, die Farbentiefe und die liebenswürdige Mannigfaltigkeit des Hintergrundes. Dies Werk, das man dem Hans Pleydenwurff (1451 zuerst genannt, 1462 nach Breslau berufen, † 1472) zuschreibt, bot sowohl hinsichtlich der sorgfältigen Vertiefung in die Einzelheit als der geschickten Anordnung der zahlreichen Gestalten den strengen und gebundenen Werken der älteren Meister gegenüber ein gutes Vorbild. Dieselbe Hand eines zu lebendigem Aufbau und starkem Ausdruck begabten Meisters hat man noch in anderen Bildern wiedererkannt, so namentlich in den Resten des Breslauer Altares (in Privatbesitz), wo eine Abnahme Christi vom Kreuz mit einer Fülle menschlich freier Züge ausgestattet wurde. Ebenso die Kreuzigung mit dem Bilde des Stifters, des Kanonikus Schönborn (Germanisches Museum zu Nürnberg), einem Bilde mit vielen von jenem entlehnten Zügen; ferner die Vermählung der heiligen Katharina (ebendaselbst) und andere Werke desselben Meisters, der sich als eine kräftig vorwärts strebende Gestalt in der Nürnberger Kunstgeschichte immer mehr Beachtung errang.

2611. Hans Pleydenwurff.

2612. Michel Wohlgemuth.

Neben ihm tritt der früher als Dürers Lehrer so hoch gefeierte Michel Wohlgemuth (geboren zu Nürnberg 1434, seit 1473 genannt, † daselbst 1519), nicht mehr in altem Glanz hervor. Er gehört zu den Künstlern, die am verschiedenartigsten beurteilt wurden: Er war als echter Nürnberger vor allem ein geschickter und strebsamer Handwerker, der sein Geschäft verstand, gute Preise erzielte und tüchtige Leute anzustellen wußte; der aus seiner wahrscheinlich niederländischen Lehrzeit selbst eine große Sicherheit in Behandlung sowohl der Zeichnung und der Farbe, als des Schnitzmessers erlangt hatte. Er schuf viel, aber wenig Gleichwertiges; oft sogar Arbeiten, in die das Können eines tüchtigen Gesellen über die Leistungskraft seines Meisters hinausgegangen zu sein scheint. Als Handwerker erscheint er auch den Bestellern gegenüber, wenn er sich beim Vertrage über den Altar zu Schwabach (1507) der Vertragsbedingung unterwarf, daß ein Schiedsgericht die Änderung oder Rücknahme der gelieferten Tafel fordern könne, wie sie teilweise oder völlig „Ungestalt gewinne". Zwei Werke gehören dem Jahre 1479 an: Der Kreuzaltar zu Nürnberg und der Hauptaltar der Marienkirche zu Zwickau, der freilich erst wesentlich später fertiggestellt wurde. Besonders in der Art des Schnitzwerkes zeigen sich an ihnen so starke Verschiedenheiten, daß man nicht annehmen kann, Wohlgemuth habe an beiden zugleich Anteil gehabt. Seinen Frauen, wie z. B. den Zwickauer Heiligen im Mittelschrein, ist eine S-förmige Körperhaltung, ein stark brüchiger Faltenwurf, eine Leere in den großen Stirnen, ein süßlich zugespitzter Mund über dem als kleines Halbkügelchen gebildeten Kinn eigen, die zwar nicht sein Alleingut sind, über die er selbst aber sich nicht hinaus verstieg. Die Hände sind knochig und gespreizt, die Füße meist zu groß: Aber die Farbe ist von schöner Tiefe und Kraft, die Sorgfalt in der Durchführung bei manchen Bildern bewundernswert. So an jenen auf der Rückseite der ersten Flügel in Zwickau: Geburt und Anbetung, und auf der Innenseite des zweiten Flügel Verkündigung und die Sippe Christi, Werke ohne besonderen Schwung, doch von einem Zuge

bürgerlicher Tüchtigkeit, die sich die Vorgänge der heiligen Geschichte nach Maßstab der eigenen Lebenserfahrungen zurechtlegt und sie demgemäß darstellt.

Die Kundschaft Wohlgemuths war zweifellos weitverbreitet. Aber ein Fortschritt ist in seinen Schöpfungen nicht zu sehen. Der Schwabacher Altar von 1507 ist ein Werk, das zu jener Zeit schon als völlig veraltet gelten mußte; man erkennt an ihm, daß für die Besteller Vorsicht seinen Arbeiten gegenüber gut war.

2613. Wilhelm Pleydenwurff.

Neben ihm gab es in Nürnberg eine Reihe von tüchtigen Künstlern, die mit ihm wetteiferten. So schreibt man das beste unter den Nürnberger Bildern der Zeit vor Dürer, den Peringsdörffer Altar (Germanisches Museum), jetzt dem Wilhelm Pleydenwurff (genannt seit 1490, † 1494) zu, der mehr wie Wohlgemuth niederländisches Wesen in sich aufnahm. Klarheit ist in diesen Fragen noch nicht völlig errungen. Nur das eine steht fest, daß sich die Nürnberger Schule vieler Orten bemerkbar macht. Der große Altar der Kiliankirche zu Heilsbronn, jener der Dreifaltigkeitskirche zu Hof (jetzt in der Münchner Pinakothek, von 1465), zahlreiche Werke in Franken und Thüringen gehören der Nürnberger und Bamberger Schule jener Zeit an. Auch im Bildnis ist sie thätig gewesen. Jenes schon erwähnte des Kanonikus Schönborn von Hans Pleydenwurff; jenes eines modisch gekleideten jungen Brautpaares (1475, Amalienstift zu Dessau) von Wilhelm Pleydenwurff (?), ein Werk von schärfster Beobachtung; das der Ursula, Gattin des Hans Tucher (von 1478, Galerie zu Kassel), dreier anderer Mitglieder der gleichen Familie (von 1499, Museum zu Weimar), wurden bisher alle dem Wohlgemuth zugewiesen. Ja, selbst die großen Wandmalereien im Rathaussaale zu Goslar, für die er 1500 das Ehrenbürgerrecht der Stadt erhielt, weist man jetzt einem Schüler zu: Es sind die 12 Sibyllen und 12 Könige neben ihnen, Vorgänge aus Christi Jugend, Propheten und Evangelisten dargestellt: eine Programmmalerei, die an jene Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle mahnt.

2614. Buchbilder. Vergl. S. 64, N. 2429.

Den Malern zur Seite standen die Holzschneider, Illuminierer und Briefmaler. Ihre Kunst faßte in Nürnberg den festesten Fuß: Der Markt war ihre Heimat, der weitgreifende Handelsverkehr die Vorbedingung flotten Geschäftsganges mit den in die Welt hinausflatternden Blättchen. Nicht minder wuchs mit dem Lesebedürfnis der Handel mit Büchern, wurde es Sitte, diese mit Holzschnitten zu schmücken und die zahlreichen in den Text eingeflochtenen Abbildungen mit der Hand zu bemalen. In Nürnberg war durch Anton Koberger (geb. 1440, † 1513) Buchdruck und Buchhandel zu einer hohen Stufe entwickelt worden. Unter den 236 Verlagswerken, die man als aus seiner Druckerei hervorgegangen kennt, wurden der „Schatzbehälter des ewigen Heils" von 1491, und die Weltchronik von Hartmann Schedel 1493 von Wohlgemuth und Wilhelm Pleydenwurff besonders reich bildlich ausgestattet. Noch überwiegt vielfach die Sparsamkeit des Buchhändlers die Absicht auf reiche Ausstattung: Viele Stöcke werden mehrfach verwendet und muten dem Beschauer zu, in gleichem Bilde verschiedene Städte oder Männer zu erkennen. Aber doch sieht man überall das Streben, durch die Zeichnung belehrend, erklärend zu wirken; die Natur im Federstrich und in dem diesen nachahmenden Holzschnitt festzuhalten. Dabei sondert sich schon die Arbeit des Zeichners von der des Holzschneiders, entwickelt sich diese zu besonderer Kunst. Briefmaler wie Hans Sporer (1466 in Nürnberg, 1494 wegen seiner Flugschriften im Gefängnis, 1498—1500 in Erfurt, vielleicht der Herausgeber des Antichrist von 1472), Illuministen wie Georg Glockenton († 1515), gewannen einen weitverbreiteten Ruf.

2615. Glasmalerei.

In gleicher Weise begannen die Nürnberger Maler die Glasmalerei in ihr Arbeitsgebiet hineinzuziehen. Am Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg finden sich solche, die noch ins 14. Jahrhundert zurückreichen, ebenso in St. Lorenz. Andere gehören dem Anfang des 15. Jahrhunderts an. An sie reihen sich jene dem Wohlgemuth zugeschriebenen von

1497 in St. Jakob, von 1498 in St. Johannes, von 1502 wieder in St. Lorenz und die dem Wilhelm Pleydenwurff angestellten der Knorrschen (1476) und Volkamerschen Familie in St. Lorenz. Und wenn es hier vielleicht nur die Entwürfe sind, die von den Malern stammen, so erkennt man doch das fortschreitende Eingreifen der geistigen und gewerblichen Befreiung in ihren Schöpfungen.

2616 Gießerei Hermann Vischer.

Neben den Malern entwickeln sich die Gießer in Gelb und Rotguß: Hermann Vischer (seit 1453 Bürger von Nürnberg, † 1487). Er war allem Anscheine nach einer niederländischen Hütte entsprossen. Überwog doch damals die Kunst der Niederländer so über die deutsche, daß man noch heute in sächsischen Kirchen Glocken findet, die trotz ihres Gewichtes von der Nordsee bis an das Erzgebirge heran verfrachtet wurden. Schon 1380 erscheint in Amersdorf im Anhaltischen ein Meister Kaerweies aus Holland, von 1452 stammt eine Glocke zu Zweenfurt bei Leipzig, die ein Meister aus der weitverzweigten Amsterdamer Gießerfamilie Butendijk goß. 1497 schuf Gerhard Wou aus Kampen die riesige „Gloriosa“ in Erfurt. Bald traten die Braunschweiger, Halberstädter, Magdeburger, Erfurter Hütten in Wettbewerb. Sie schaffen außer den Glocken nach alter Sitte Taufbecken und mehr oder minder reich ausgestattete Grabplatten. Wie Peter von Brügge in Doornijk als der erste gilt, der (1346) Bronzegeschütze goß, dessen Beispiel dann Peter von Aarau in Augsburg 1370 folgte, so wurde während des 15. Jahrhunderts der Geschützguß ein weiteres Mittel zur Vervollkommnung der Kunst. Im Taufkessel der Pfarrkirche zu Wittenberg (1457) besitzen wir ein datiertes Werk Hermann Vischers, das in seinen vorwiegend architektonischen Formen, seinen gedrungenen kleinen Apostelfiguren das Streben nach einer künstlerischen Handhabung des Modells verrät. Man hat durch Vergleich mit diesem auch noch weitere Werke ihm zuzuweisen. So zwei Bronzegrabplatten (Bischof Bninski und Woywode Gorka) im Posener Dom, Beweise dafür, wie weit der Ruhm der Hütte schon reichte. Ebenso sind das Taufbecken des Domes zu Krakau (1420 von Johann Fredenthal) und das Kruzifix in St. Sebald in Nürnberg (1447 von Hans Decker) Nürnberger Erzeugnisse und mahnen zur Vorsicht hinsichtlich solcher Zuweisungen an örtliche Gießer. Preist doch schon 1447 ein Nürnberger Meistersinger die Messinggießer seiner Vaterstadt als Meister, denen keinerlei Stück zu schwer sei.

2617. Plattnerei. Vergl. S. 124, N. 2584.

Altberühmt war die Waffenindustrie Passaus: Das Wappen des Bistums, der Wolf, war auf den Schwertklingen weltberühmt, wurde sogar vielfach gefälscht. Nicht minder berühmt war jene Regensburgs. Schon im Rolandslied (1131) wird Rolands Schwert als das eines Regensburger Meisters gefeiert. Solingen trat erst seit den Kreuzzügen, Suhl in Thüringen seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in Wettbewerb. Nürnberg besaß aber schon 1285 eine Messererzunft, die immer größere Bedeutung gewann. Namentlich aber genossen die Plattner (Rüstungsschmiede) großes Ansehen: Und wieder war es das Eindringen der Kunst in ihr Gewerbe, dem dieses vor allem zu danken ist. Hans Grünewalt († 1503) ist der erste unter den deutschen Meistern, der sich einen Weltruf schuf durch den vornehmen Aufbau, die Geschmeidigkeit seiner Harnische, die nun die ganze Reitergestalt wie den Krebs seine Schale umhüllen. Jener Peter Henlein, der 1509, wie es scheint, durch Anwendung der spiralförmigen Stahlfeder die Taschenuhr erfand; jene Meister, die zuerst eine mechanische Vorrichtung zum Abfeuern des Handrohres, mithin das Gewehr ausdachten (um 1515), sie sind alle Zeugen des Nürnberger Witzes; des Geschickes, die Erzeugnisse ihrer Hand bequemer, vorteilhafter zu gestalten.

2618. Erfindungen.

2619. Bildnerei Veit Stoß.

Doch zurück zur eigentlichen Kunst! Man hat aus einzelnen Übereinstimmungen in der Behandlung des Figürlichen darauf schließen wollen, daß der Bildschnitzer Veit Stoß (geb. 1438, seit etwa 1450—1477 in Nürnberg, bis 1496 in Krakau, bis zum Tode 1533

wieder in Nürnberg) der Werkstätte Wohlgemuths eine Zeit lang für sein Fach vorgestanden habe. Denn noch sind die meisten Altäre teilweise von Schnitzern, namentlich die Mittelfiguren gewöhnlich in reich vergoldetem und bemaltem Holz hergestellt. Stoßens zählreiche erhaltene Werke haben etwas Unruhiges, Gesuchtes! Die Körper sind oft ohne festen Halt in den Knochen, die Gewandung gebauscht, übermäßig gefältelt und geknickt; der Ausdruck der Gesichter ist ein stark wahrheitlicher, aber er kommt bei dem Bestreben, eigenartige Menschen darzustellen, nicht recht dazu, ihnen eine seelische Belebung zu verleihen. Vor allem war er bemüht, seine Gestalten zu einem geschlossenen Eindruck zusammenzufügen. An seinem Krakauer Hauptwerk, dem Marienaltar der Frauenkirche (1477—1484), stehen die fünf, beinahe lebensgroßen Hauptheiligen noch getrennt und sind nur die Lücken zwischen ihnen, manchmal in unsicherer Weise, durch sechs in zweiter Linie Stehende systematisch ausgefüllt. Vor dem mittelsten Heiligen kniet die sterbende Maria, wieder bei aller Lebendigkeit der Faltengebung eine streng entworfene Gestalt. Man spürt wohl einen starken Mitteilungsdrang; aber auch, daß das Zusammenfügen der Gestalten noch ein gewaltsames ist, jede für sich entstand und scheinbar erst nachträglich mit den anderen zur Gruppe vereint wurde. In Krakau fertigte Stoß noch das Grabdenkmal des Königs Kasimir IV. (seit 1492) mit Hilfe des Passauer Bildhauers J o r g H u e b e r, einen reichen gotischen Steinsarg mit im Krönungsmantel gekleideter, großartiger, liegender Gestalt; von hier aus lieferte er ferner für den Gnesener Dom des Erzbischofs Zbigniew Olesnicki (1493) ein in rotem Marmor gebildetes Grabmal. Er entfaltet sich dabei zu größerer Freiheit, zu einem frei mit dem in seinen Händen bildsamen Stoffe schaltenden Können aus. So an dem „Rosenkranz" (Germanisches Museum), in dem eine Menge einzelner Vorgänge in wenig Gestalten treffsicher und gewandt zur Darstellung kamen. Ähnlich der Englische Gruß (1518, in der Lorenzerkirche zu Nürnberg), an dem die früher gedrungener gebildeten Gestalten schlanker werden, ohne die flatternde, gebauschte Gewandung einzubüßen. An den späteren Werken, so dem Altar zu Schwabach (1523), erscheint die Gruppierung schon ganz planmäßig; baut sich oft sogar ängstlich im Dreieck auf.

Wenn auch nur ein Teil der zahlreichen Werke, die Stoß zugeschrieben werden, wirklich von ihm geschaffen sind, so muß auch er vieler Mitarbeiter sich bedient haben. Er wurde zwar in Krakau, der Stadt, die damals durch den Kupferhandel einen mächtigen Aufschwung nahm und die als ein deutscher Vorposten im Osten von höchster Wichtigkeit war, Ehrenbürger; nach Nürnberg zurückgekehrt änderten sich seine Verhältnisse in trauriger Weise: Man nennt ihn einen „unruhig heillosen", „irrig schreiigen" Mann, er wurde zum Fälscher, dem der Henker beide Backen mit glühendem Eisen durchbohrte. Daraus kann man sehr wohl erkennen, wie die veränderten Verhältnisse den Alternden zurückdrängten, wie er endlich nur in der Masse des rasch und sicher Geschaffenen die Mittel fand, sich gegen die steigende Zahl tüchtiger Künstler seiner Vaterstadt zu behaupten. Aber trotzdem wahrte er sich den Grundzug der Gotik nicht nur in der äußeren Form seiner Werke, sondern in dem Streben nach dem Eigenartigen, scharf sich Sondernden im Gegensatz zu den Künstlern der Folgezeit, die vor allem auf die Schönheit ihr Auge richteten.

2020. Unterfränkische Meister.

In Unterfranken scheint früh eine Blüte der Holzschnitzerkunst sich entwickelt zu haben, wenigstens findet sich dort eine Reihe von Schnitzarbeiten in ausgesprochen selbständiger Durchbildung. Die dieser angehörigen Werke sind unbemalt, so daß die Schnittart sich deutlich erkennen läßt. Sie sind in breiten Flächen gehalten, dabei doch scharf geknittert im Faltenwurf; der Ausdruck der Köpfe erhält durch das starke Vortreten der Backenknochen etwas Verwittertes, Leidenschaftliches. Aber die Meister, die sie schufen, verstanden es, die Gruppe zusammenzuhalten, die geistigen Wechselbeziehungen von Gestalt zu Gestalt lebendig werden

zu lassen, so daß die Vorgänge nun alle Teilnehmer gleichmäßig in ihrem Gedankenkreis festhalten. Einer dieser Meister ist durch besondere Ausdruckskraft bemerkbar: Er erscheint 1474 am Heiligenblutaltar zu Rothenburg, 1478 am Marienaltar zu Creglingen, am Altar der Kirche zu Detwang bei Rothenburg, ebenso an Resten eines prachtvollen Chorgestühles (Nationalmuseum München): dem Ehepaar im Betstuhl (South Kensington-Museum London), in dem die Frau mit auf dem Knie gebreitetem Buche sitzt, der Gatte über die Lehne gebeugt steht; namentlich auch an zwei Köpfen von Adam und Eva (South Kensington-Museum), die man um der außerordentlichen Feinheit und Belebung des Ausdruckes willen dem Dürer zugeschrieben hat. Der Name dieses Meisters ist noch nicht ermittelt, vielleicht ist es jener Hans von Amberg († 1493), der seit 1489 für Kurfürst Friedrich den Weisen für Schloß Wittenberg thätig war. Ihm zunächst steht Til Riemenschneider (geboren zu Osterode im Harz um 1460, in Würzburg vor 1495 ansässig geworden, seit 1504 dort in städtischen Ehrenämtern, deren er 1525 wegen Begünstigung des Bauernaufstandes entsetzt wurde, † 1531 in Würzburg). Die Schnitztechnik ist bei ihm die gleiche, die Haltung der Gestalten aber ängstlicher, gebogener, der Knochenbau minder fest; die Gelenke sind oft überbeweglich: Die Frauen haben einen sehr schmalen Oberkörper, kindlich entwickelte Brüste, kleine Köpfe, die aber oft durch modischen Kopfputz und starkes Haar beschwert sind. Der Faltenwurf, obgleich Übertreibungen der Knicke nicht selten sind, wird doch mit großem Geschmack und oft in einer das Durchscheinen der Glieder übertreibenden Weise behandelt. Überall herrscht auch hier das Handwerkliche vor: Der Meister ist Vorstand einer großen Werkstätte, in der er selbst fleißig mitarbeitet, die Erzeugnisse sind daher verschiedenwertig, namentlich die zahlreichen erhaltenen Altarwerke.

2621. Til Riemenschneider.

Riemenschneider arbeitete auch in Stein. Er fand hierin in Würzburg vortreffliche Vorbilder. In der großartigen Reihe von Grabsteinen der Bischöfe im Dom äußert sich schon im 14. Jahrhundert hervorragende künstlerische Kraft. Seit dem 1345 verstorbenen Bischof Otto von Wolfskehl bis zu dem 1466 geschiedenen Johannes von Grumbach sind die Kirchenfürsten in lebensgroßen, kraftvollen Gestalten aufgerichtet. Sie erscheinen in vollkommener Ruhe, herrschend, als weithin mächtige Fürsten. Riemenschneiders Grabdenkmäler zeigen das bemerkenswerte Bestreben, der ruhenden Gestalt innere Bewegung zu geben. So an dem Grabmal des Bischofs Rudolf von Scheerenberg († 1495), der zu leben, zu denken, sich zu bewegen scheint; so der Ritter Hans von Bibra zu Bibra bei Meiningen (1495), der trotz seiner schweren Plattenrüstung eine eigentümliche Weichheit in der Haltung besitzt; so namentlich das Grabmal des Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde im Dome zu Bamberg (1499—1513), in welchem er sich an die Grabmäler des 12. Jahrhunderts anschließt, den Gestalten aber einen Zug von warmherziger Beseelung, von Leben in der Ruhe zu geben weiß. Sein Adam und Eva am Thore der Marienkirche zu Würzburg (1490) sind bemerkenswert als wohlgelungene, lebensgroße, nackte Gestalten, namentlich Eva, schämig und nicht ohne weiblichen Reiz.

2622. Adam Kraft.

Adam Kraft (geb. um 1450, zumeist in Nürnberg thätig, † 1507 in Schwabach) unterschied sich von Riemenschneider schon hinsichtlich seines Wirkungskreises: Er war ausschließlich Bildhauer in Stein. In diesem Gebiet wetteiferten beide untereinander in der Ausbildung zweier Sakramentshäuser: Kraft schuf 1493—1500 jenes der Lorenzkirche zu Nürnberg, Riemenschneider 1494 jenes für den Dom zu Würzburg (im 18. Jahrhundert zerstört). Beide zeigen sie als Gotiker, die in der letzten Verfeinerung des Systemes ihre Aufgabe sahen: Mehr als die Franzosen oder Spanier, mehr selbst als die Niederländer bilden sie die Grundformen der Gotik, Maßwerke, Fialen, Wimperge, Säulchen, Baldachine durch, immer wieder den Bauteil gliedernd, bis zur äußersten Möglichkeit die Lasten in tragende und schmückende Glieder auflösend. Durchdringungen mit plötzlich scharf abschneidenden Pro-

filen, Biegen und Aufrollen der ursprünglich gerade gedachten Bauformen, Verschlingungen des schon ganz schematisch behandelten Blattwerkes sind die Regel. Die Schwierigkeit der Herstellung, das Überwinden des niedrig Handwerklichen durch Fleiß und Sicherheit der Meißelführung, das Überraschen durch Erreichen des scheinbar Unmöglichen leitet die Künstler von ihrer eigentlichen Aufgabe ab. Diese Sakramentshäuser, die mit ihren in Nürnberg 19 m hohen Spitzen bis zum Kirchgewölbe aufwachsen, deren Helme sogar sich umbiegen, zeigen zwar ein außerordentliches Geschick in der Maßverteilung und einen starken Geschmack in der Überwindung der zahllos sich bietenden Verknotungen der Linien; aber sie sind im Grunde doch verfehlt, nur Ausdruck des Opfersinnes ihrer Besteller, des Fleißes und der Gewandtheit ihrer Verfertiger, nicht einer höheren ästhetischen oder liturgischen Absicht. Diese trug der Meister erst durch seinen bildnerischen Schmuck hinein, durch den er die Bewahrungsstätte der Monstranz und der geweihten Hostie feinsinnig hervorhob. Dort blüht in den Einzelgestalten, in dem Selbstbildnis und dem seiner Gesellen, in den die Einsetzung und Bedeutung des Abendmahles erklärenden Bildwerken ein frisches Kunstempfinden; ein solches, das auf Darstellung eines innerlich Erlebten, nicht nur auf höchste Meißelfertigkeit abzielt.

Es ist dieser Aufwand an Mühe, an Häufung von Kleinem zu einem Großen bei einem Meister wie Kraft zu bedauern, der vorher (seit 1490) in den Stationen zum Johanniskirchhof eine Reihe vorzüglich beseelter Darstellungen aus dem Leben Christi geschaffen hatte. Nicht nur die vornehme Gestalt des Herrn, sondern namentlich der außerordentliche Empfindungsreichtum in den zahlreichen ihn auf seinem Wege begleitenden Personen, die sichere und doch der roheren Mittel sich begebende Art die Peiniger und Leidtragenden gegenüberzustellen, rückt den Meister gerade als Bildner auf eine sehr hohe Stufe. Ähnlich an dem mächtigen Flachbild des Schreyerschen Grabmales an der Sebalduskirche (1492). Obgleich dieses etwa 2,7 m hoch und 10 m lang ist, erdrückt die Fülle des Gebotenen den Gesamteindruck: Lange Reihen Knieender mit ihren Wappen am Fuß, eine Landschaft mit Schlössern und Wald im Hintergrund; in mittlerer Weite die Kreuzigung, vorne die Grablegung: alles rein bildmäßig malerisch durchgeführt; aber doch auch mit stärkerer Absicht, Raum zu schaffen, wie bei den meisten Malern, mit kühner Ausnützung der Reliefperspektive; und endlich mit einem stark entwickelten Gefühl für geschicktes Zusammenfügen der Gestalten zu geschlossen sich aufbauenden Gruppen. Es ist dies einer der ersten wirklich gelungenen Versuche eines deutschen Meisters, zu „komponieren“; das heißt, die Menschen nach einem künstlerischen Plane auf die Fläche zu verteilen und ihre Bewegungen nach den Erfordernissen der den Aufbau gliedernden Linien einzurichten. Namentlich an der Grablegung zeigt sich dies in dem nach dem Grundsatz der sich überschneidenden Dreiecke geregelten Aufbau.

Die herzerquickende Empfindungswärme, die Adam Kraft auszeichnet, spricht aus diesem Werke ebenso, wie aus den späteren: So aus der so liebenswürdigen Gruppe der heiligen Jungfrau mit dem Kinde auf dem Pergerstorffer Grabmal (Frauenkirche zu Nürnberg), an dem lebendig erfaßten Vorgang über dem Thor der Stadtwage (1497): In der Mitte der Wägemeister, zu seiner Rechten sein Gewichte auf die Wage legender Knecht, zur Linken der Geld aus dem Beutel ziehende Kaufmann; das erste Sittenstück in stark erhabenem Flachbild.

Durchwandelt man die fränkischen Lande und überschaut die zahlreichen Werke, die sich in ihnen erhielten und die nicht minder häufigen, die namentlich für Thüringen und Sachsen von dorther während der Zeit von etwa 1470 an bezogen wurden, so erkennt man wohl, daß nicht nur einige wenige Werkstätten den Bedarf befriedigen konnten. Der Opfersinn der Gemeinden, oft selbst der Dörfer, drang darauf, den Altar mit einem geschnitzten, vergoldeten und bemalten Flügelaltar zu versehen. Neben der Anschaffung von Glocken, Kelchen und Monstranzen erschien dies die Grunderforderung für ein geregeltes

Kirchenwesen. Neben den großen Meistern standen daher in weitverzweigter Abstufung jene ihrer Schüler und Gesellen, die auf eigene Faust sich Erwerb suchten, die Art, die Handgriffe, die Gedanken ihres Lehrers in die Ferne trugen.

2023. Baukunst in Franken.

Das fränkische Bauwesen nährte sich künstlerisch wesentlich durch Einwanderung vom Westen. Der leitende Meister des Turmes an der schmuckreichen Marienkirche zu Würzburg ist Eberhard von Friedberg († 1458), der als Erbauer der Nikolaikirche in Frankfurt a. M. (1448) und als hervorragender Festungsbaumeister sich Anerkennung verschafft hatte. Es weist dies auf die Mainzer und Kölner Schule hin, die am Dom zu Frankfurt eine Hütte geschaffen hatte: Namentlich der 1412 gegründete schöne Turm, dessen Bau 1480 bis 1491 Hans von Ingelheim vorstand, ist ein Zeichen selbständiger Kunstauffassung. Ähnlich am Mariendom zu Erfurt, der malerisch auf hohem Unterbau gelegen, 1349—1372 seinen Chor, 1452—1472 ein neues hallenartiges Langhaus, 1472—1493 durch Hans Pfau aus Straßburg seine sehr eigenartigen Türme erhielt: Da die Masse des Langhauses sich mit den eng gestellten Doppeltürmen zu seiten des einschiffigen Chores nicht mehr vertrug, überbrückte Pfau den Chor und setzte über diese Brücke eine mittlere Spitze, so daß eine Anlage mit drei Helmen entstand. Diese Form hat in Sachsen und Thüringen vielfach Nachahmung erfahren.

2024. Hallenkirchen Süddeutschlands. Vergl. I. S. 615, N. 1981.

Entscheidend war hierbei, daß überall an Stelle des basilikalen Querschnittes die Hallen eingeführt wurden. Das Vorbild von Schwäbisch-Gmünd ist hierbei entscheidend. Die Georgskirche in Nördlingen (1327 gegründet) erhielt ihren Chor durch Nikolaus Eseler, der schon 1439 als Palier in Schwäbisch Hall, 1459 und 1462 als Dombaumeister in Mainz erscheint, einer jener Meister, dessen Rat vielfach in Anspruch genommen wurde. Auch hier zieht sich die Halle um den Chor. Im gleichen Sinn ist die Georgskirche in Dinkelsbühl (1444 bis 1498) von ihm und seinem gleichnamigen Sohn aufgeführt. Seit das Ulmer Münster seine 1478 vollendeten Seitenschiffe von gewaltiger Breitenausdehnung erhalten hatte, entwickelte sich in ganz Süddeutschland das Streben nach Raumweite namentlich in den volkreichen Städten, in denen sich durch zahlreiche Stiftungen von Messen und Predigten die beginnende kirchliche Erregung kundgab. Einheitliche Hallen von mächtiger Entfaltung des Innenraums zu schaffen, wurde nun das Ziel: So in Bayern. Am reifsten erscheint diese Bauart an der Frauenkirche zu Ingolstadt (1425 begonnen, Chor 1439 geweiht), bei der die Strebepfeiler durchweg ins Innere des Baues gezogen, die Schiffe fast in gleicher Breite gebildet, die Türme an der Westseite übereck gestellt sind. Die Abmessungen sind auch hier überaus großartig. Eine Fülle überreicher Einzelheiten, namentlich eigenwillig durchgebildetes Rippenwerk, ist in den Kapellen angeordnet, während das Gesamtbild des Innern durch ruhige Würde des Raumes sich auszeichnet. Es sind noch die Schüler der gotischen Theoretiker, die diese gewaltigen Hallen schufen; in den Einzelheiten ist noch die alte Kunstart beibehalten, ja bis zu gequälter Überbietung des Kunstvollen gesteigert; aber man erkennt deutlich den Zwiespalt zwischen dem Streben ins künstlerisch Große beim Entwurf und der Vertiefung ins handwerklich Kleine bei der Gliederung.

Mehrere Künstler der österreichischen Lande verdienen besondere Beachtung: Niklas Velbacher aus Salzburg, der Baumeister des Benediktinerstifts Admont, das durch den Bergbau in der Gams zu Mitteln kam, baute seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts ihre (1865 niedergebrannte) Kirche um, errichtete eine Reihe Kirchen in der Umgegend (St. Leonhard zu Hütten, Wallfahrtskirche Frauenberg, Öblarn). Von demselben Meister stammt die zweischiffige, reich verzierte Halle von St. Marein bei Knittelfeld (1445) und vielleicht auch die gleich dieser reich verzierte gleiche Spitalkirche zu Oberwölz (1430), die den Anstoß zu zahlreichen ähnlichen Anlagen gegeben haben dürften. In gleiche Zeit fällt der Bau des

Domes zu Graz, der nach der Wallfahrt Kaiser Friedrichs III. seit 1436, entstand, eine schlichte dreischiffige Halle von fast 55 m lichter Länge und 27 m Breite; und der Marienkirche zu Fernitz mit ihrem weiträumigen, aus dem Sechsort gebildeten Chor. Neben ihm ist es der gleichfalls aus der Umgebung von Salzburg stammende Hans Stettheimer (aus Burghausen, † 1432), der über die zunftmäßige Kunst der großen Steinmetzenfamilien zu einer zielstärkeren, auf Neugestaltung des Grundrisses für die Zwecke einer von Volksmengen zu besuchenden Kirche hinauszuarbeiten scheint. Die gewaltige St. Martinskirche zu Landshut (1392 begonnen, 1477—1478 gewölbt), mit drei gleich hohen Schiffen, schlanken Pfeilern, mächtigem, 140 m hohem, aber wenig durchgebildetem Turm, ist in Backstein mit Gliederungen aus Haustein durchgeführt, ein Werk von schlichtester Kraft, in vielem den norddeutschen Bauten verwandt. Die Halle beschäftigt sichtlich den Künstler am meisten. An der Spitalkirche daselbst (1407 begonnen) führt er sie bereits um den Chor herum, damit die Anregung von Schwäbisch-Gmünd ins 15. Jahrhundert übertragend. Ähnliche Kirchen erscheinen von nun an öfter in Bayern. Sie stehen sichtlich in Beziehung zu den schon geschilderten Bestrebungen der Roritzer und deren Mitwirkung am Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg (1439—1472). Diese Meister, deren einer die Geheimkrämerei der Schule brach, der andere als Führer eines Aufstandes der Zünfte gegen den Regensburger Bischof den Tod auf der Richtstätte erlitt, sind die rechten Vertreter der Kunst des Westens. Als Schüler der Prager Dommeister erscheint neben diesen Stefan Krumauer († zu Braunau 1461), der in Salzburg und Wien thätig war. Die Pfarrkirche zu Salzburg (1470) und namentlich der dreischiffige Hallenbau der Stefanskirche zu Braunau (1441—1466, 1485 erneuert), eine stattliche dreischiffige Halle, zeigen ihn auf gleichen Bahnen mit den bayerischen Meistern. Die Pfarrkirche zu Steyer, 1443 begonnen von dem auch in Wien thätigen Hans Puchsbaum, ist vielleicht das Vorbild für die Kirche, die Enea Silvio als Papst Pius II. in Pienza schuf. Mit Landshut trat die zweite bayerische Hauptstadt, München, in Wettbewerb. Die Liebfrauenkirche (1468 begonnen, 1477 der Dachbau vollendet, 1494 geweiht), ein Werk des Jörg Ganghofer, gehört zu den mächtigsten Anlagen der Zeit auf deutschem Boden: 101 m lang, 38,5 m breit, mit zwei unvollendeten, doch 99 m hohen Westtürmen, wirkt sie durch die schlichte Größe ihrer Verhältnisse, durch die Ruhe ihrer Massen. Auch hier sind die Streben ins Innere gezogen, fehlt jeder Ansatz zu einem Querschiff, ist der Chor thunlichst einheitlich ausgebildet, so daß das Mittelschiff nur in den letzten drei Jochen eine Einziehung erhält, die äußere Umfassung für alle drei Schiffe aus dem Zwölfeck gebildet ist.

Vergl. S. 111, N. 2547.

2625. Nürnberger Bauten. Vergl. I. S. 613, N. 1981.

In Nürnberg war der Hallenbau schon längst heimisch. Die Marienkirche am Markt (1355—1361) hatte ihn eingeführt, zugleich mit den reichen Schmuckformen der böhmischen Schule. Konrad Roritzer, der Regensburger Dommeister, schuf den Chor von St. Lorenz, in dem der Hallenbau zum klaren Ausdruck kommt (1477 vollendet). Es ist dabei bemerkenswert, daß man in Nürnberg zwar in Hanns Behaim († 1531?) einen tüchtigen Meister besaß, dem der Bau des Kornhauses (1494—5), der Wage (1498), die Umgestaltung des Rathauses (um 1519) anvertraut und der weithin als erfahrener Werkmann berufen wurde; daß man aber zu den kirchlichen Schmuckbauten auswärtige Steinmetzen, beispielsweise zum Bau der Türme von St. Sebald (1481—1483) einen schwäbischen Meister, Heinrich Kugler aus Nördlingen, nach Nürnberg berief; daß man namentlich den Rat der Roritzer herbeizog, die damals durch ihre riesigen Entwürfe und durch den Ausbau der ersten Geschosse der Regensburger Türme gewaltiges Aufsehen erregten. Nicht minder rege war die Bauthätigkeit am Passauer Dom, der jedoch im 17. Jahrhundert fast ganz umgestaltet wurde.

Im Osten Deutschlands, in allen jenen Landen, darein die Hussiten ihre Brandfackeln geworfen, die sich im Kampf mit dem wilden Feind verblutet hatten, herrschte während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine fast unbedingte Stille in künstlerischen Dingen. Der kurze Aufschwung zu Ende des 14. Jahrhunderts hatte nicht in die Tiefe zu greifen vermocht, die Volksmassen waren der Kunst völlig entfremdet. Und zwar war diese geistige Leere eine Fortsetzung jener, die hier schon vor Ende des 13. Jahrhunderts herrschte: Seit die ersten Versuche mit französischer Gotik gemacht waren, seit dem Interregnum, kann man nur von einem Hinfristen des geistigen Lebens in allen diesen Ländern sprechen: Zwei Jahrhunderte der Thatenlosigkeit, des Mangels einer Dichtung höheren Wertes, des Mangels einer selbständigen Regung im Bauwesen, des völligen Fehlens der Malerei und Bildnerei. Die Ausnahmen bestätigen nur diese Thatsachen: Wohl entstanden mancherlei Bauten: Die als Halle ausgestaltete Stadtkirche zu Chemnitz (Anfang 15. Jahrhunderts), mit den norddeutschen Werken nachgebildetem Westabschluß mit Umgang; die Fürstenkapelle am Dom zu Meißen, ein verspäteter Westchor; die Schloßkapelle zu Altenburg; die Kirchen zu Saalfeld (Anfang 15. Jahrhunderts) und Rochlitz (1417), Borna (1411 begonnen, 1434 von Hans Wolffart aus Königsberg i. Fr., 1455 von Moses von Altenburg weitergebaut), die Nikolaikirche in Zerbst und der Chor der Kreuzkirche in Dresden (um 1450), beide Hallenbauten von Hans Kumoller in Dresden, und anderes mehr, zum Teil schmuckreiche und tüchtige Leistungen. In den Städten begnügte man sich aber meist mit Flickereien und dem Ausbau des Vorhandenen; und wenngleich im 14. Jahrhundert noch mancherlei Neues entstand, erweist sich die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts doch als höchst unfruchtbar.

2626. Sachsen.

Nach Abschluß der zerstörenden Bruderkriege unter den Wettinern vollzog sich ein Umschwung in deren ganzem Herrschaftsgebiet, zunächst im Bauwesen. Indem die fränkischen und schwäbischen Meister über das Fichtelgebirge in das zerstörte Thüringen und Sachsen zogen, betraten sie geradezu künstlerisches Neuland. Zwickau, die älteste unter den großen Bergwerkstätten des Erzgebirges, nahm sie früh auf. Dort entstand 1453—1465, unmittelbar nach dem Auftreten des größten Bußpredigers Giovanni Capistrano, der neue Chor der Marienkirche, der, drei Schiffe zusammenfassend, mit fünf Seiten des Vierzehneckes derart abschloß, daß das Mittelschiff unmittelbar bis an die Umfassungsmauer herangeführt wurde. Es handelt sich also nicht um einen Umgang, sondern um ein Vereinigen der Seitenschiffe mit dem Hauptschiff zu einem Raum. In späterer Zeit (seit 1506) erweiterte man das Langhaus durch mächtige Seitenschiffe; der Meister Hans Tschiller († 1512) führte die reiche, aber nüchterne Außenarchitektur des Chores in seiner Weise um den Bau herum: Die Streben wurden wieder ins Innere gezogen, die Emporen über diesen schon in stattlicher Breite durchgeführt.

2627. Hallenbauten.

Damit ist das Glied, das an St. Lorenz in Nürnberg in schwachem Ansatz, gewissermaßen im Keime über den Kapellen als schmaler Gang erscheint, die Empore, wieder in den Kirchenbau eingeführt. Sie ist stets ein Zeichen dafür, daß eine Menge Volks in den Kirchen Stand suchte; daß das gesprochene Wort, die Predigt, ein erhöhtes Gewicht erhalten habe. Es findet sich auch hier und da zu allen Zeiten, in Klosterkirchen, namentlich solchen für streng zu sondernde Frauen. Hier aber öffnet sich die Empore dem Kirchgänger. In dieser Form findet sie in Sachsen und zwar namentlich im Erzgebirge eine planmäßige Ausbildung. Im ganzen Lande zeigt sich etwa seit 1470 ein reger Geist, ein lebhaftes Vordrängen, das unmittelbar zusammenhängt mit dem Emporblühen aller Gewerbe unter dem Einfluß der Silberfunde des Erzgebirges. In jener Zeit des bescheidenen Münzvorrates, in der noch im Haushalt des Fürsten das Geschirr aus Edelmetall selten war, mußte das plötzliche Aufdecken starker Gänge, ihre im Großen betriebene bergmännische Ausbeutung einen mächtigen Ein-

2628. Die Emporen. Vergl. I. S. 591, M. 1911.

fluß haben. In dem jetzt so stillen böhmischen Bergstädtchen Joachimsthal entstand die Münze, nach der heute noch die Vereinigten Staaten Amerikas rechnen, die den Florentiner Florin fast zu verdrängen verstand, und die sich die Welt erobert hätte, wäre nicht in der Mitte des 16. Jahrhunderts ihr der Piaster der Gruben von Potosi, der mexikanischen und peruanischen Bergwerke übermächtig in den Weg getreten.

2629. Arnold von Westfalen.

Es bedurfte einer vorbereitenden Entwicklung, um dem Bauwesen Sachsens die Kraft zu neuem Vorstoß zu geben. Wie in Florenz lagen die Anfänge mehr im Profanbau als im kirchlichen Bauwesen; wie dort im Reichtum der Kaufleute, so hier in jenem der Fürsten. Den Scharfenberger Silbergruben verdanken Kurfürst Ernst und sein Bruder Herzog Albrecht von Sachsen die Mittel zum Bau des Schlosses zu Meißen (1471—1484, zu Anfang des 16. Jahrhunderts weiter ausgeschmückt, seit dem 17. Jahrhundert Albrechtsburg genannt). Der Erbauer war Arnold Westfäling (also aus Westfalen, † 1480), der als landesherrlicher Werkmeister alle Staatsarbeiten unter Händen hatte. Unter Westfalen zählte die alte Reichskreiseinteilung auch Kamerijk, Lüttich, Jülich und Kleve, so daß es nicht ausgeschlossen ist, daß auch dieser Meister niederländischer Herkunft war. Sein mächtiges Werk ist eine der geistreichsten Schöpfungen der Zeit, vermeidet fast mit Absicht die üblichen Bauformen, um in eigenwilliger Raumbildung, in höchst verwickelten Gewölbeformen und namentlich in der Anordnung eines in allen Einzelheiten selbständige Gedankenarbeit verkündeten „Wendelsteines" eine Schöpfung aufzurichten, die wohl des eben aus Palästina und Italien zurückkehrenden Herzog Albrechts Wünschen nach einem fürstlichen Wohnsitz höherer Art entsprechen sollte. Es ist dies das erste Schloß Deutschlands, das sich von den Bedingungen des festen Hauses lostrennt, um einen für einen großen Landesherrn würdigen und bequemen Wohnsitz zu schaffen. Zugleich ist es einer der frühesten unter jenen Bauten, die nicht im Reichtum an Einzelheiten, sondern in der Größe der deutlich vor Augen geführten Verhältnisse die Aufgabe der Kunst suchen; zwar keine in sich vollendete, aber eine der kunstgeschichtlich merkwürdigsten Offenbarungen der nach Neuem ringenden Zeit. Auch an anderen Bauten (Burgen Kriebstein; Rochsburg; Dresden, 1550 umgebaut; Gewandhaus zu Leipzig, mehrfach, zuletzt 1896 umgebaut) kam die eigenartige, freidenkende Kunstweise des Meisters zur Geltung. Dieser erweist sich denn auch durchaus als Architekt im modernen Sinn. Steinmetz von Haus aus, wird er zum Vorstand eines das ganze Kurfürstentum umfassenden Bauamtes, der entwerfend, anordnend, Gutachten erteilend von Bau zu Bau reitet.

2630. Albrechtsburg zu Meißen.

2631. Konrad Pfluger.

Seinen Wirkungskreis erbte und mehrte noch Konrad Pfluger (aus Schwaben, † nach 1506), auf den zunächst wohl die Nachbildungen der Albrechtsburg zurückzuführen sind, die nun bald in sächsischen Landen entstanden: So namentlich Schloß Moritzburg in Halle (1484 begonnen, 1509 vollendet, 1514—1517 Turmbau, 1637 zerstört) und Schloß Wittenberg (1490—1509), die beide wahrscheinlich Konrads Werk sind. Bemerkenswert an ihnen ist vor allem die fortschreitende Bequemlichkeit der Raumanordnung, die Überwindung des kirchlichen Grundzuges der Gotik. Auch dies sind Schlösser mit Ecktürmen, Wendeltreppen, Dachausbauten, aber zugleich mit wohlgeordneten Festsälen, bequemen Verbindungen und Wohnräumen; mit allen jenen Vorkehrungen, die ein bereits seßhafter Hof und eine Staatsverfassung mit festerem Wohnsitz, ein werdender Beamtenstaat für seine Zwecke braucht; dabei in Formen, die nur ab und zu Reste alter gotischer Anordnung zeigen, sonst aber eine neue, eigenartige Formensprache suchen.

2632. Schloßkapellen.

Merkwürdig sind vor allem die beiden an die Schlösser sich anschließenden Kapellen. Es sind beide eigentlich nur einschiffige Chöre, wie dies wohl an verwandten Bauten der Zeit oft vorkommt. Aber sie sind umgeben von breiten, bequemen, Gang und Wandel gestattenden Emporen. Diese ziehen sich nicht nur an den Langseiten hin, sondern greifen über

den nach innen gezogenen Strebepfeilern rings um die ganze Kirche, auch um den Chor herum. In Halle kann man denken, daß die für Erzbischof Ernst von Sachsen erbaute Kapelle eben eine reine Klerikerkirche sei; bei jener seines Vaters, Kurfürst Friedrich, der Allerheiligenkirche zu Wittenberg, erscheint die Sachlage grundsätzlich verändert: An künstlerisch bescheidenem Bau die klare Durchbildung von Formen, die möglichst vielen gestattet, an den Vorgängen am Altar und an den Darbietungen der Predigt teilzunehmen. Denn dies ist unverkennbar der Hauptzweck der Emporen; erst der zweite die bequem zugängliche Aufstellung des mit leidenschaftlichem Eifer gesammelten Reliquienschatzes. Es ist somit auch im architektonischen Sinne erfaßt, kein Zufall, daß Luther an das Thor gerade dieser Kirche seine Thesen anschlug!

2633. Erzgebirgische Predigtkirchen.

Denn ihre Grundform ist der Ausdruck einer veränderten Richtung, die die kirchliche Erregung der Zeit gewonnen hatte: Nicht mehr erstrebte man Reichtum der Kirchen, nicht mehr opferte man für den Bau großer Türme, kunstreicher Sakramentshäuser, schmucküberladener Schauseiten; sondern die reichen erzgebirgischen Städte überboten sich im Sinne Norddeutschlands im Bau weiträumiger, saalartiger, mit Emporen umgebener Kirchen, die zwar nicht reine Predigtsäle sind, aber doch neben dem Altardienst und über diesen hinaus der Predigt eine hervorragende Stellung einräumen: Man sieht ihnen an, daß neben dem stillen Meßdienst die Volksbelehrung das Ziel dieser Kirchen ist, der im Wort auszufechtende Werbekampf um die lauen und abtrünnigen Geister.

In rascher Folge entstanden solche Bauten nun auch in den erzgebirgischen Städten: 1471 begannen die großen Silberfunde im Erzgebirge: Ein seltsam Volk aus allerlei Landen, das keine Ordnung noch Regierung leiden wollte und seltsam wüste, widersinnig und aufrührerisch war, ergoß sich über das Land: Zunächst entstand Schneeberg (erste Kirche 1477), dann Annaberg (seit 1492), endlich Marienberg. Im Lande hob sich das Gewerbe; die erst in zweiter Reihe vom Bergbau berührten Städte wetteiferten mit diesen in rascher Volksvermehrung. Durch das ganze Gebiet ging ein Zug gewerblicher Regsamkeit. Bis in die letzten Dörfer drang die lebhafteste Baulust. Zuerst richtete am Dome zu Freiberg Johann Falkenwalt (1480—1501) das Langhaus nach neuer Art mit Emporenumgang ein, während man den Chor durch einen schwerfälligen Lettner von der Kirche fast vollständig trennte. Die Kanzel steht etwa in der Mitte des neuen, saalartigen Raumes, gebildet als eine aus dem Boden sprießende Blume, zu deren Kelch eine Leiter führt. Bergleute halten diese: Gewiß eine sinnige Form, die Verehrung für das gesprochene Wort, für die Predigt, zu äußern.

Konrad Pfluger förderte diese neue Art des Kirchenbaues. Ihm ist wohl der Entwurf der Kreuzkirche in Dresden (1499 vollendet, 1760 zerstört) und der St. Annenkirche zu Annaberg (1499 begonnen) zuzuschreiben, vielleicht auch der ihr sehr nahe verwandten Marienkirche zu Pirna (1504 begonnen), wie auch des fast quadratischen Langhauses der Thomaskirche zu Leipzig (1505 war er in Leipzig, der Bau 1513—1525 von Michel Bentz aus Rothenburg a. T. ausgeführt), wie endlich die Verbreiterung des Domes zu Bautzen (seit 1506). Die beiden ersten Bauten leitete, anscheinend als sein Polier, Peter Lauterbach (bis 1514 nachweisbar). In allen diesen Bauten geht die Absicht darauf, die Pfeiler so schlank, die Spannweiten der Gewölbe so groß als möglich zu schaffen, damit sie die Einheitlichkeit der Saalanlage wenig stören. Die Streben wurden zumeist nach innen gezogen, die Emporen fehlen nur in der Bischofskirche in Bautzen. Ein zweiter Meister dieser Richtung ist Hans Malthewitz (seit 1471 nachweisbar, am Schloßbau zu Torgau und Wittenberg thätig), der in der St. Wolfgangskirche zu Schneeberg (1515—1540) die vorher noch nicht gewagte Durchführung der Emporen um den hier für alle drei Schiffe einheitlichen Vieleckchor nach dem Vorbilde der einschiffigen Schloßkirchen von Wittenberg und Halle zum Ab-

schluß brachte. Im gleichen Sinne entwarf Jakob Hellwig (Hallweg, aus Schweinfurt), der seit 1518 den Annaberger Bau leitete und 1515 die ansehnliche Stadtkirche zu Brüx in Böhmen entwarf, die Emporen. Den Brüxer Bau leitete Georg von Maulbronn, seit 1530 Peter von Schweinfurt, ein weiträumiges Werk, das im wesentlichen eine Nachbildung der Ingolstädter Kirche darstellt.

In Halle war Nicolaus Hofmann der leitende Meister, der im Sinne der sächsischen Schule bis tief ins 16. Jahrhundert hinein baute (Marktkirche zu Halle 1554 vollendet; den Halleschen Anregungen folgte der baulustige Bischof von Merseburg, Thilo von Throta, der das Schloß Merseburg (1480—1517) nach dem sächsischen Vorbild aufführte.

2634. Böhmen.

Böhmen, wo wieder durchaus die Hände deutscher Baumeister die Arbeit aufnahmen, die in tschechischen Zeiten geruht hatte, fand im Westen, im Egerland und der Oberpfalz in Erhard Bauer von Eichstatt († 1493, entwarf 1490 das Rathaus zu Leipzig), in Prag nach ihm in dem Oberösterreicher Benedikt Ried (aus Piesting, geb. 1457, thätig hauptsächlich in Laun, daher oft Benesch von Laun genannt, † 1537) einen Vertreter derselben Schule. Der gewaltige Wladislawsaal der Prager Burg (1482—1502), der, 54 m lang, 9,5 m breit und 7,3 m hoch, schon durch seine Verhältnisse, mehr noch durch das übermächtige Kurvennetz der Gewölbrippen wirkt, ist sein Werk. In die Barbarakirche zu Kuttenberg führte er (seit 1512) die Emporen ein, während eine solche an der Stadtkirche zu Laun (1520—1528) nur an der Westseite angelegt wurde.

2635. Benedikt Ried.

Aus verschiedenen Innungsstreitigkeiten geht hervor, daß die Bauleute der alten luxemburgischen Erblande, also Böhmens, Schlesiens, der Lausitz, in Gemeinschaft mit jenen des heutigen Sachsen, also Meißens, der Magdeburger und hallischen Hütte gegenüber, die in Straßburg ihren Vorort sahen, eine große Selbständigkeit sich wahrten; sie weisen darauf hin, warum diese Bauschule, obgleich sie ständig Zuzug vom Südwesten erhielt, doch eine gesonderte Stellung einnimmt.

2636. Formgebung der Schule.

Nach und nach verlor somit die sächsische Schule die eigenartige Formgebung, die ihr Arnold Westphäling gelehrt hatte, die in besonderer Weise gebildeten Profile der Gesimse, die Abneigung gegen die schematische Gestaltung von Maßwerk, Fialen und allen Kleingebilden und nähern sich mehr und mehr der auch sonst in Deutschland üblichen Behandlung. Aber sie bleiben sich gleich in der Ablehnung der Steinmetzspielereien für den Monumentalbau, die nur an vereinzelten Schmuckwerken, namentlich an den überall mit besonderer Liebe ausgeführten Kanzeln, auftreten (in Pirna, Annaberg, Schneeberg, Halle, Jena, Leipzig ꝛc.). Dagegen suchen sie ihre Kunst in der Überwindung von Schwierigkeiten im Wölben, indem sie die reichsten Kurven und Durchdringungen in das Netz der Rippen einfügen, ja gelegentlich diese frei im Raum, ohne Kuppeneinwölbung, auftreten lassen. Des Meisters Wolf Blechschmidt Gewölbe über der Stadtkirche zu Pirna (1539—1546) ist hierfür das bezeichnendste Beispiel. Dabei herrscht die Absicht vor, die Gewölbe aller drei Schiffe zu einer einheitlichen Decke auszubilden, die strenge Schiffteilung zu beseitigen, auch durch die Form des oberen Abschlusses den Raum zur Einheitlichkeit zusammenzuhalten. Der herbe Naturalismus in der Bildnerei äußert sich in der Lust, die beliebten Profildurchdringungen, namentlich an den Thoren, derart zu behandeln, als seien die Rundstäbe dürres Geäst. So erscheint das Thor der Benediktinerkirche zu Chemnitz, deren Langhaus 1514—1526 ebenfalls nach dem Emporensystem als Halle ausgebildet wurde, wie ein Aufbau aus Knüppeln, in denen eine Anzahl nach fränkischer Art gebildeter Statuen aufgestellt sind.

2637. Bildnerei.

Die Bildnerei zeigt überall in Sachsen und Thüringen deutliche Spuren. Jener Valentin Lendenstreich, der nachweisbar 1503 in Saalfeld eine Bildschnitzerwerkstätte unterhielt, jener Klaus Bildschnitzer, der zu Anfang des neuen Jahrhunderts in

Wittenberg thätig war, die in Leipzig, Freiberg, Dresden, Görlitz schaffenden Künstler sind alle gewiß von fränkischen Meistern abhängig. Wie einem von deren Schülern wohl die berühmte betende Jungfrau (im Germanischen Museum) angehörte, die, mit gefalteten Händen nach oben schauend, in ihrer über die Natur hinausgreifenden Schlankheit, aber auch in der den ganzen Körper durchrieselnden Schmerzenseligkeit einen so hohen Rang unter der Bildnerei des deutschen Mittelalters einnimmt, — so auch die verwandte Maria von Eythra (jetzt im Leipziger Altertumsmuseum), die ihr im schmerzlichen Ausdruck wie in der Richtigkeit überlegen ist, an Innigkeit und Meisterschaft der Durchbildung aber erheblich nachsteht. Einem nahestehenden Meister gehören die prächtigen lebensgroßen Gestalten zweier ein Buch tragenden Erzengel (aus Ebersdorf, Altertumsmuseum zu Dresden) an, die als Lesepulte dienen. Die ruhige Größe des Linienflusses, die eigenartig gestreckten Gesichter und manche Einzelheiten sind ihnen ebenso gemeinschaftlich wie den Bergmännern an der oben besprochenen Freiberger Kanzel. Dieser Meister scheint dann in späterer Zeit — er oder seine Schüler — der Richtung des Veit Stoß dadurch sich genähert zu haben, daß er den großen Fluß der Linien hin und wieder durch kleinliche Querfalten brach: So an jener Kanzel zu Freiberg (um 1489), an der Schönen Pforte der Annenkirche zu Annaberg (1512), in der die Körper einen freien Schwung, eine Bewegungssicherheit erhalten, wie sie in Deutschland zu jener Zeit selbst bei den größten Künstlern selten zu finden ist. Der knieende heilige Franziskus, einer der leidenschaftlich bewegten Engel zur Rechten Gott Vaters und dieser selbst in seiner Größe und Kraft heben den Meister weit über viele seiner Genossen. Die große, in Holz geschnittene Gruppe der Stäupung Christi in der Klosterkirche zu Chemnitz, die, aus einem 3,6 m hohen Block geschnitzt, unter der gezwungenen Gebundenheit leidet, aber hinsichtlich der Kenntnis der fast übertriebenen Muskulatur des Christuskörpers über die gleichzeitige deutsche Kunst sich erhebt, gehört ihm vielleicht auch an. Man hat unter dem 1507—1519 vorkommenden Namen Hans von Köln den Meister dieser Arbeiten gesucht. Eine ähnliche Persönlichkeit war der in Großenhain thätige Meister Pankratius Grüber, der 1520 den Altar für Zeitz fertigte (jetzt im Dresdner Altertumsmuseum?) und der Meister Hans von Döbeln, der zu Ende des 15. Jahrhunderts eine ausgebreitete Thätigkeit entfaltete; endlich jener Meister, der in Freiburg seinen Sitz hatte, ein dem erstgenannten geistig nahe Verwandter, der den Christus; die zwölf Apostel, sowie die klugen und thörichten Jungfrauen für den Dom zu Freiberg schuf (Altertumsmuseum zu Dresden), wuchtige, ernste, ja in ihrem unerbittlichen Naturalismus fast erschreckliche Gestalten von mehr als Lebensgröße, in denen aber höchste Wucht und Kraft des Empfindens neben einer harten, aber großen Meisterschaft sich äußert.

Der fränkischen Art verwandter ist die Gruppe der über den Leichnam Christi gebeugten Jungfrau in der Marienkirche zu Zwickau.

Manches überlebensgroße Holzbild des Gekreuzigten, das in sächsischen Kirchen sich noch vielfach erhielt, entstammt gleich wildem Naturalismus und der Absicht auf erschütternde Wirkung, die dahin führte, daß man die Köpfe kahl schnitzte und mit natürlichem Haar unter natürlicher Dornenkrone bekleidete, daß man unter die auf die Schnitzerei aufgebrachte Thonschicht Bindfaden auflegte, deren Lauf die Adern und das geronnene Blut plastischer erscheinen ließ. Es trennen sich diese Werke deutlich von der Dutzendware der an ihren knitterigen Falten, schwachknochigen Gliedern, liebenswürdig blöden Gesichtern erkennbaren Schularbeiten der zahlreichen, mehr oder minder von Nürnberg abhängigen obersächsischen und thüringischen Bildschnitzer.

Auch in den Bildhauerwerkstätten, die den Elbsandstein verarbeiteten, meldet sich ein freierer künstlerischer Sinn. Jener Grabstein des Hermann von Harras in der Nikolaikirche

zu Leipzig († 1451), des Nickel Pflug in der Paulinerkirche daselbst († 1482), das Hochgrab des Heinrich von Schleiz in der Bergkirche zu Schleiz († 1500) sind Zeugen hierfür.

So bilden auch die sächsischen Maler keineswegs lediglich einen Abzweig der Nürnberger Schule. Im Gegenteil, es scheint Leipzig als Kunstmittelpunkt eine mehr oder minder selbständige Rolle gespielt zu haben. Hier, auf den zu immer größerer Bedeutung sich durchringenden Messen, vollzog sich wenigstens der Austausch auch der künstlerischen Waren Mitteldeutschlands.

2638. Malerei.

In der Stadt selbst schuf ein Geistlicher, Nikolaus von Eisenberg (nachweisbar 1447—1481), Bilder mit langen, hageren Gestalten auf stark gemustertem Goldgrund, die entschieden nach Ausdruck ringen, ohne zur Freiheit zu gelangen. Im Dienst des Kurfürsten Friedrich stand ein Meister Kunz (Kepse?, nachweisbar 1486—1500), der unter Anlehnung an den älteren Holbein ein guter Erzähler, wenn auch kein großer Meister gewesen zu sein scheint; der Meister des Buchholzer Altares erweist sich als ein tüchtiger Künstler gleicher Richtung. Und auch sonst im Lande zeigt sich an den Altarwerken der Maler dem Schnitzer oft in der Größe der Auffassung und Stetigkeit der Linienführung überlegen.

12) Dürer und Luther.

2639. Matthias Grünewald.

Es war ein großer Fortschritt, daß Adam Kraft lernte, sich von der Einzelgestalt zu befreien und sie durch die Gruppe zu beherrschen, die darzustellenden Menschen sich und dem Gesamtbilde zu Willen zu beugen. Neben ihm fand ein anderer ein gleiches Mittel, die Einzelgestalt durch das Bild zu überwinden, nämlich der Maler Matthias Grünewald (geboren um 1475, † um 1510, vielleicht aber auch erst nach 1525, wahrscheinlich zumeist in Worms und Aschaffenburg thätig). Wir wissen so gut wie nichts vom Leben und Werden dieses Künstlers, obgleich er einer der größten seiner Zeit ist. Die Folgezeit hat ihn fast ganz vergessen: Das was er fand, die malerische Stimmung im Bilde, die Einheit des Tones, der den Gegenstand im Zusammenhang mit seiner Umgebung schildert — das bot sich dem 16. Jahrhundert besser und reifer ausgebildet in Italien. Man wanderte nach der neuen Quelle und ließ die alte versiegen. Aber darum ist diese nicht weniger stark, nicht weniger heilkräftig. Grünewald sah scharf, und malte nur, was er sah. Er rückte dem Modell nicht näher, als es in der Darstellung erscheinen sollte, um seine Einzelheiten zu erkunden. Er malte es in seiner Wirkung, mit breitem Pinsel. War es Sitte, das Haar durch feine Striche aufzuteilen, scheinbar jedes einzelne nachzubilden, so suchte er die farbige Masse zu erkennen. Plagten sich die Maler, dem Bild durch fein abgestufte Hintergründe Raum zu geben, so malte er den Himmel und die Luft im Raum. Er schafft ein Bild, während andere zwei hintereinander Stehende darstellen. Seine Bilder sind freilich nicht schön in dem Sinne, daß sie jedermanns Geschmack angemessen sind. Er will nicht gefallen, er will durch die Kunst reden; er ist einer von den Einsamen, den Grüblern, den Sondermenschen, wie in gleicher Ausprägung nur wir Deutsche sie besitzen. Er malt für sich, um sich Rechenschaft über ein geistig Gesehenes zu geben. Der Umstand, daß es bisher nicht gelang, irgend einen Aktennachweis über ihn zu finden, ist vielleicht daher erklärlich, daß er dem geschäftlichen Treiben der Zeit, dem Bildermarkte sich fernhielt. Sein Hauptwerk ist der Altar für das Kloster Isenheim (jetzt Museum zu Kolmar), in dem er einen überraschenden Gedankenreichtum entfaltet. So auf der Außenseite die Kreuzigung. Mit einem wahrhaft erschrecklichen Eigensinn hat der Künstler sich darauf versteift, den Leichnam des Heilandes so darzustellen, wie des Menschen Sohn am Kreuze dem Beschauer erschienen sein muß: Die blau anlaufenden, blutenden Geißelwunden malten auch andere, aber keiner vertiefte sich so darin, wie das Anziehen der Muskeln des Armes die Finger krampfen macht; wie die Last in den Schultern und der Kopf kraftlos

niederhängt; wie die um den durchbohrenden Nagel furchtbar geschwollenen Füße in den Knöcheln kraftlos zusammenknicken. Der weinende Johannes, die ohnmächtig zusammenbrechende Jungfrau, die auf die Kniee hingeworfene, händeringende, aufschreiende Magdalena; und gegenüber Johannes der Täufer, der mit starrem Finger auf den in Ergebung den letzten Seufzer Aushauchenden hinweist, die Erfüllung der Verheißung in stillem, furchtbarem Ernst verkündend: Das Ganze in einer stillen, feierlichen Landschaft, ohne Kleinmalerei in der Ferne; auf einer kahlen Höhe, mit dem Blick auf kahle Höhen und einen nächtigen Himmel: Nicht ein Wunderwerk leuchtender Farbe, aber ein großer, einheitlicher Farbenaccord. Selbst dort, wo Grünewald Einzelgestalten giebt — die großartigen Figuren des heiligen Antonius, heiligen Sebastian auf den Flügeln stehen sogar gleich Statuen auf blumenumwundenen Steinsockeln — fügt er eine Handlung und zugleich einen Beleuchtungsreiz ein. Hinter dem Antonius ein Butzenscheibenfenster, das soeben der versuchende böse Geist einschlägt; hinter dem in seiner Nacktheit und wahrheitlichen Rücksichtslosigkeit merkwürdigen Sebastian eine sonnenbeleuchtete Landschaft; und in der Luft sich wiegende Engel. Dann eine Jungfrau, mit dem Kinde spielend, voll Zartheit und Innigkeit, hinter ihr aber über großartiger Berglandschaft der Himmel offen, Gott Vater, hoch über den Wolken, umschwirrt von Lichtstrahlen und diese von einem Gedräng von Engeln, dargestellt mit aller Kraft der Perspektive; mit einem Wirklichkeitsgefühl, das die Vision glaubwürdig macht; mit jenem Realismus, dem sich die Natur zum Geheimnisvollen verdichtet; die Märchen nicht erfindet, sondern sie im flatternden Herbstnebel sieht.

Dieser Altar ist nun freilich eines der wenigen Werke, die mit Sicherheit dem Meister zugewiesen werden können. Doch bot es der Forschung genug des Eigenartigen, um vergleichend die Sammlungen auf Verwandtes zu untersuchen. Der bittere Realismus in der Beweinung Christi in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, die wie der Ausschnitt aus einem größeren Bilde erscheint, gehört hierher: vielleicht daß diese Sonderbarkeit gerade dem Willen des Künstlers gemäß ist; von Maria sieht man nur die gerungenen Hände und einen Teil des Körpers. Ruhiger sind die in Steinfarbe gehaltenen Außenbilder eines Flügelaltares (in der Städelschen Sammlung zu Frankfurt a. M.), die den heiligen Cyriakus und Laurentius darstellen; zu Füßen des ersten ein vom Teufel besessenes Weib, kein fratzenhaftes Scheusal, sondern eine Irre mit verstörtem Blick. Gerade solche Züge, in denen die Lebenserfahrung so scharf hervortritt, läßt die Zuweisung dieses (übrigens mit der Künstlermarke gezeichneten Bildes) als sicher erscheinen.

In geringerem Grade ist dies der Fall mit einer Verkündigung (in St. Jakob zu Augsburg) und ihr verwandten Darstellungen (in der Sammlung Kauffmann in Berlin), in denen vor allem die Phantastik des Beiwerkes auffällt. Sind schon im Isenheimer Altar die Architekturformen durch Blumen und Blattgewinde verdeckt, so scheinen sie hier selbst in Bewegung zu geraten, durchdringen Naturgebilde überall die Form: Man kann es nicht Renaissance nennen, was der Maler hier schafft, ob es gleich nicht Gotik ist: Es ist ein eigener Stil, der hier in der Durchdringung der alten Gestaltungen mit neuer Beobachtung steckt: Die Pfauenaugen im Flügel des Engels, wie das Weingerank um den Tischfuß reden hierfür.

Ein Künstler, wie Grünewald, ist ein echter Bote tief erregter geistiger Kämpfe. In seiner ganzen Art steckt die Witterung reformatorischen Kampfes, jene Verinnerung des deutschen Menschen, die sich in religiösem Gebiete zu stürmischem Ausbruch drängte, zu jenem Ausbruch, der sich wenig Jahre nach seinem Tode in Wittenberg vollzog.

2640. Kurfürst Friedrich der Weise.

Hier, in Wittenberg, vollzog sich denn auch der künstlerische Umschwung; Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen hatte an ihm wichtigen Anteil. Der sächsische Staat war damals nicht nur wohlhabend, er war auch trefflich verwaltet. Die Steuern lieferten

nicht nur genügende Mittel, es bestand auch eine hinreichend gegliederte und wohlüberwachte Staatsverfassung, um ihre Verwertung zu leiten und zu überwachen. Die Anfänge des deutschen Beamtenstaates liegen in gleicher Wiege mit jenen der deutschen Reformation und Renaissance. Der Fürst selbst, ein Mann des Friedens, des vorsichtigen und wohlüberlegten Handelns, hatte aufrichtige Freude am Schönen. Das beweisen seine Sammlungen von Reliquien oder besser die großartigen Silberschmiedarbeiten, die er für diese vom Nürnberger Meister Paul Müller fertigen ließ; das ergiebt sich aus seiner Reise nach Jerusalem, aus seinen Bauten und namentlich aus seinem Verhältnis zu den Malern der Zeit, aus seiner über die nächsten Grenzen hinausschauenden Kenntnis des Schaffens.

Nürnberg und Sachsen begannen, auswärtige Kräfte anzuziehen. Seit den 80er Jahren wird dort ein niederländischer Meister Jan und ein Oberitaliener, Jakob Welsch genannt. Beide fanden sich später im Dienste des Kurfürsten zusammen, zogen von diesem in jenen der burgundischen Fürsten in die Niederlande. Denn jener Jan scheint der später als Jan Mabuse (eigentlich Gossaert aus Mabuse, Maubeuge, im Hennegau, geb. um 1465, seit 1491 in Nürnberg [?] und Sachsen, seit 1503 wahrscheinlich in Antwerpen, 1505 in Mecheln, 1513 in Italien, † 1541 in Antwerpen) bekannte Maler; jener Jakob, der in Venedig und Mailand ausgebildete Jacopo de' Barbari (geb. um 1440 zu Venedig, vor 1490 in Nürnberg, 1503—1505 in Sachsen, 1511 in den Niederlanden thätig, † vor 1516), gewesen zu sein. Als Dritter trat zu Anfang des 16. Jahrhunderts ein junger Schüler Wohlgemuths in diesen Kreis: Albrecht Dürer. Endlich gehörte Lukas Kranach ihm an.

2641. Jan Mabuse und Jacopo de' Barbari.

Jeder von diesen brachte sein Teil nach Wittenberg und Torgau, den beliebtesten Wohnsitzen des Kurfürsten: Mabuse, die hohe malerische Schulung des Niederländers, die glänzende Überlieferung eines kunstreichen Jahrhunderts, die Sicherheit im Aufbau eines Bildes, in der glanzvollen Behandlung der Farbe. Jacopo war ein Zeichner von großer Gewandtheit, ein Feinmaler, ein Kenner der Lehre des Lionardo, ein Mann, der das Kunstwissen seiner Volksgenossen nach dem Norden trug. Dadurch wurde er noch 1495 für Dürer ein begeistert angestauntes Wunder. Dürer (geb. 1471 zu Nürnberg) kam damals eben von seiner Wanderschaft zurück, die ihn nach vollendeter Lehre (1490) nach Straßburg, Breisach und Basel führte, wo er die Schule des Martin Schongauer († 1491) suchte und die von dessen Brüdern fand. Jacopo aber lehrte ihm die Maßverhältnisse, das anatomische Wissen eines Lionardo da Vinci, er übertrug ihm von der Zeichnung und den antiquarischen Kenntnissen des Mantegna und der Farbe des Giovanni Bellini, was er in sich hatte aufnehmen können. Auf deutschem Boden erwies sich zuerst die größere Kraft der italienischen Kunst: Selbst der Niederländer schloß sich dem Jacopo an, auch er, später mehrfach Italien besuchend, lernte von diesem die freiere, größere Bewegung in den Figuren, die Vorliebe für das Nackte, für die oberitalienische schmuckreiche Renaissance. Es ist der erste Niederländer, der, seine Heimat verleugnend, sich fremder Schaffensart in die Arme warf; und, nach den Niederlanden zurückgekehrt, dort erst recht nach Art der Italiener zu schaffen versuchte.

2642. Albrecht Dürer.

Vergl. S. 101, N. 2522.

Vergl. S. 117, N. 2564.

Vergl. S. 128, N. 2594.

2643. Jugendwerke.

Anders der junge Deutsche. In seinen frühesten Arbeiten, den Selbstbildnissen von 1484 (Silberstiftzeichnung in der Albertina, Wien), von 1493 (in Öl bei E. Felix in Leipzig), von 1498 (Museum zu Madrid), von 1500 (Pinakothek zu München) offenbart sich so recht seine Art. Ist es Eitelkeit, daß er sich vor dem Spiegel immer wieder malt? Er war ein stattlicher Mann in wohlgepflegten Locken, wie seine Briefe an Pirkheimer bekunden, auch noch als Ehemann Frauen wohl geneigt. Aber das, was er an sich selbst fand, war wohl vor allem das geduldig ausharrende Modell; die Möglichkeit, dem Bilde die größte Sorgfalt zu widmen, es in die letzte Kleinheit zu vollenden; während andere ihm so viel Zeit nicht gewähren mochten. Auch seinen Vater (1497, Britisches Museum) und seine Frau (1504, Privat-

sammlung in Braunschweig) zeichnete er daher gern, neben einigen sorgfältigen und farbentiefen Bildnissen vornehmer Nürnberger (Oswald Krell, 1499, in der Pinakothek zu München, Elsbeth Tucher, 1499, in der Kasseler Gemäldegalerie, einen Fürleger, 1497, Gemäldegalerie zu Augsburg und andere). Sein Ziel bei diesen Bildnissen ist vor allem Ergründung der Natur. Das, was er in Basel gezeichnet hatte, Buchbilder für die Amerbachsche Druckerei, war noch durchaus in den herkömmlichen Formen gehalten: Er wollte, von der fortgeschritteneren Kraft seiner beiden Freunde angeregt, zum Urquell, zur Natur selbst vorschreiten. Und dieser strebt er gewaltig nach in dem Gemälde, das ihn mit Kurfürst Friedrich in Verbindung brachte, in dem Altar für die Wittenberger Schloßkirche (1496, Dresdner Galerie). Das Bild ist hart, trocken im Ton, die Maria des Mittelbildes, nur als Halbfigur sichtbar, neigt sich anbetend über ein auf weißem Kissen schlummerndes Kind; sie ist gleich dem Kinde mit der strengsten Absicht auf Wahrheit, mit vollkommener Rücksichtslosigkeit gegen das Anerlernte gemalt; von jener ausgesprochenen Häßlichkeit, mit der fast jede jugendfrische Kunst, jeder Widerspruch gegen überlieferte Ideale einsetzte.

Niederländische Anregungen sieht man verarbeitet in dem sogenannten Baumgärtner-Altar (jetzt Pinakothek zu München), in dem das Mittelbild die Geburt des Kindes nach Art der nordischen Vorbilder in einer romanischen Architektur, die Eltern Christi in der Kleidung gleichartiger Nürnberger dargestellt werden. Zur Seite, auf den Flügeln, stehen die beiden Besteller, prachtvolle, wieder ganz auf bildnismäßige Wahrheit hinzielende Kriegergestalten.

2644. Kupferstiche.

Die Folgezeit fand Dürer zumeist als Kupferstecher, vielleicht auch bei Ausmalung des Wittenberger Schlosses, thätig. Früh gelang es dem heimgekehrten jungen Künstler, in die geistig angeregtesten Kreise Nürnbergs zu treten, der sich namentlich um die Augustinerprovinziale Johann von Staupitz und Wenzeslaus Link sammelte. Der vornehme und gelehrte Wilibald Pirkheimer wurde sein bester Freund. Man empfand in der dem weitesten Verkehr erschlossenen, volksreichen Handelsstadt, in der man Kunde hatte von allen Vorgängen der Welt, die erschreckliche Lage der Kirche, den Verfall des Glaubens und der Zucht, die Schwäche des Papsttums bis in die Tiefen des Volkes. Dürer, ein Mann von großem Blick und heißer Menschenliebe, ein aus Grund der Seele gläubiges Gemüt, erschrak vor der Welt Lauf, suchte das Seine zur Besserung der Welt zu schaffen: Er gab in 15 mächtigen Holzschnitten die Offenbarung Johannis (1498) und in ihnen eine Neubelebung jener jüngsten Gerichte heraus, mit denen schon die Niederländer den Schlechten Verdammnis und den Guten Seligkeit gepredigt hatten. Ein Kampf der Sünde mit der Gnade, der Finsternis mit dem Licht, dargestellt selbst in fieberhafter Erregung, mit derben, großen Strichen; die Kämpfer des Himmels als stürmische Helden; die Engel nicht in ihrer Milde, sondern im Zorn göttlichen Streites; der Böse nicht lächerlich fratzenhaft, sondern in seiner Scheußlichkeit lebendig, die Verdammten in ihrer Angst, ihrer Zerknirschung, ihrem Elend erschütternd. Für wenig Geld jedem käuflich, flogen diese Anklagen der Welt in die Menge hinaus, mit einem Schlag den Namen des Künstlers als eines solchen emporhebend, der das Gemüt seines Volkes zu packen, der in schlichtem Schwarz auf Weiß die großen Fragen der Zeit glaubwürdig in Kunst zu besprechen vermochte. Da weht alsbald ein anderer Geist als im Schaffen Italiens und der alt gewordenen Niederlande: Der Geist nicht nur künstlerischer, sondern tiefster religiöser Ergriffenheit.

2645. Holzschnitte.

Aber auch dem Künstler wurde sein Recht. Dürer zeichnete und schnitt in Holz, was ihm gerade vor Augen kam. Landsknechte, Türken, Bauern: Das Darstellen des Gesehenen gewann seinen Reiz über ihn, das Mitteilen des mit den Augen Erfahrenen. Keiner hat vor ihm die Landschaft gesehen wie er. Selbst Mantegna und Baldovinetti stehen ihm hierin

Vergl. I. S. 241, M. 758.

nach. Ihm ist sie nicht mehr bloß Hintergrund, er erfaßt sie als Ganzes, wie es vor ihm nur die Chinesen gethan; denen er so oft in seiner vorzugsweise die Tonmassen berücksichtigenden Auffassung, in seiner Erkenntnis der Stimmung gleicht. Steckt doch auch in seinen Holzschnitten eine eigentümliche Farbigkeit; erhebt sich doch die Zeichnung aus der Wiedergabe des körperlichen Gegenstandes zu malerischen Reizen, zu einem Spiel mit Hell und Dunkel. Namentlich gelingt ihm dies auch im Kupferstich, in dem Blatte Adam und Eva (1504), in dem er nicht nur in farbiger Behandlung, sondern auch in der Darstellung des Nackten die höchste Stufe anstrebte. Und das Blatt mit dem Herkules, der die stymphalischen Vögel schießt, Zeichnungen nach kleinen Tieren von bewundernswerter Feinheit, zeigen wieder, daß es ihm darum zu thun ist, auch Jacopos Art in sich zu verarbeiten, von ihm zu lernen, was er zu bieten hatte. Aber die treibende Kraft in Dürer blieb der Wunsch nach Äußerung des innerlich Erlebten: 1503 erkrankt, zeichnete er den Heiland in seinem Schmerze mit der Dornenkrone: ihm war die Zeichnung Ausdruck seiner Seelenstimmung, ein Gelegenheitsgedicht, in dem er sein augenblickliches Empfinden festlegte, sein Herz zur Druckerpresse trug. Ebenso in der Holzschnittfolge des Marienlebens (1503—1511), in dem er alle Freuden des bürgerlichen Lebens in bescheidenem Haus, das, wofür nur wir ein Wort: „Gemütlichkeit", haben, in Verbindung mit einer herzenswarmen, kindlichen Verehrung für die Gottesmutter paarte, die mit ihrem heranwachsenden Sohn altert, die zur sorgenvollen Frau, zur echten Erdenmutter wird. Und gleichzeitig entstanden die Passionen, jene beiden ergreifenden Darstellungen von Christi Leiden, die wieder das stürmische Herz des Malers ebenso verkünden, wie die echt dichterische Ader. Diese lehrte ihn, die Vorgänge im Geiste zu erleben, sie mit zahllosen, von der heiligen Schrift und der katholischen Überlieferung nicht erzählten Einzelheiten zu erfüllen, den Nebengestalten Anteil am Vorgange, dem Ganzen den Ausdruck höchster Lebendigkeit zu geben. So erwies sich Dürer in diesen schlichten Blättern — und selbst die Italiener gestanden es ihm zu — als ein Meister von höchster Erfindungskraft, als kühner Mehrer des Reiches des Darstellbaren.

2646. Wittenberger Altar.

Noch scheint er, diese Freiheit auf das Altarbild zu übertragen, nicht gewagt zu haben: sein zweiter Altar für Wittenberg, jene Anbetung der Könige (jetzt in den Uffizien zu Florenz) von 1504, zeigt ihn noch vollständig in niederländischen Bahnen: So schön das Bild in Farbe, Zeichnung und Aufbau ist, so wäre es doch wohl schwerlich entstanden ohne das prächtige Altarwerk des Domes zu Meißen, das zwar bisher keinem Meister mit Sicherheit zugeschrieben wurde, aber wohl mit dem Niederländer Jan in Verbindung zu setzen ist: Denn was hier an tiefer, kraftvoller Farbe, an Klarheit im Ausdruck des Vorganges, an Kunst des Aufbaues nach den von Memling ausgehenden Gesetzen geleistet wurde, das war in Nürnberg zu jener Zeit wohl noch nicht gesehen worden, das muß auf einen anstrebenden Künstler, der nun sein 30. Lebensjahr überschritten hatte, von gewaltigster Wirkung gewesen sein.

2647. Reise nach Venedig.

Denn noch war es Dürers Absicht, sein Können zu erweitern, zu lernen. 1505 ging er nach Venedig, sichtlich Jacopos Anregung folgend. Er trat mit Giovanni Bellini in Verbindung, er lernte die Farbe an ihrer vornehmsten Quelle erkennen. Er blieb bis 1507 und malte dort sein „Rosenkranzbild" für eine deutsche Bruderschaft (jetzt sehr beschädigt, im Kloster Strahow bei Prag), auf dem die thronende Jungfrau wie ihr Kind dem Kaiser Maximilian und dem Papst Julius II. Rosenkränze darreichen. Der heilige Domenikus und Engel bieten solche den Mitgliedern der Bruderschaft. Hier und namentlich in dem kleinen Gekreuzigten der Dresdner Galerie kommt denn auch alsbald zu Tage, daß Dürer die ihm in Venedig gezollte Bewunderung nicht abhielt, seinem Ziel zu folgen. Bellinis Farbenkraft zog bei ihm ein; die Stimmung, der Ton, gewannen an Tiefe und Bedeutung.

Aber nicht die heitere Sonnigkeit Venedigs war's, die ihn dauernd lockte. Er sagte wohl, er werde im Norden nach ihr frieren; ihn zog's zum Größten im Umkreise, zu Lionardo. Viele Zeichen weisen darauf, daß er in den Kreis von dessen Schülern eindrang. Nun lernte er erst recht den Menschen nach seinem Knochengerüst, seinen Maßen verstehen. Er nahm die vor der Reise im Stich, in Venedig in Skizzen begonnene Arbeit wieder auf, den nackten Menschen in seiner Vollkommenheit darzustellen: Das Bild des Adam und der Eva (1507, in Madrid, alte Kopien in Pal. Pitti in Florenz und in Mainz) entstand: An ihm ist die Belebung neu, der Hauch von Frische über der Haut, die Sorgfalt im Erkennen des Knochengerüstes; die Durchdringung der Körper mit der lüsternen und schämigen Lebenskraft der Geschlechter ist feiner empfunden als bei den früheren Arbeiten des Meisters.

2648. Weitere Arbeiten.

Dem Suchen nach vollkommener Menschengestalt folgte aber bei Dürer alsbald das Gegenstück, das Suchen nach größter Verschiedenheit und lebhaftestem Wechsel. 1507—1508 entstand für Kurfürst Friedrich die Marter der Zehntausend (jetzt in der Galerie zu Wien). Dürer überbot sich darin, immer neue Bewegungsvorwürfe zu erfinden; er überfüllt das Bild mit Gestalten, die selbst in ihrer Kleinheit sorgfältig durchgebildet werden: Nach dem vollkommenen Menschenpaar also die Darstellung der unendlichen Verschiedenheit im Menschengeschlecht. Die Venetianer Lehre zeigt sich auch in dem Altar für Jakob Heller in Frankfurt a. M. (1509, Hauptbild 1674 in München verbrannt, bekannt durch Kopie, die Flügel in Frankfurt) und namentlich in dem Allerheiligenbild (1511, jetzt in der Wiener Galerie). Die Kunst der Gruppierung der Gestalten, des Aufbaues im Bild hat mächtig gewonnen; die Menschen erscheinen breiter, ihrer Glieder freier sich bedienend, gewaltiger. Der Himmel füllt sich mit Gestalten, die ganz nach italienischer Weise gruppenweise angeordnet, aber ihrem Wesen nach vollendet deutsch sind. Dürer stellte sich selbst auf beiden Bildern dar und nennt sich auf ihnen mit dem Stolz eines Ulrich von Hutten einen Deutschen; er fühlte sich als Vertreter seines anderen ebenbürtigen Volkes in der Kunst; als eine starke Kraft im Wettkampf von Land zu Lande. Als solcher legte er dann weiter sein ganzes Können in die Darstellung der beiden Volkskaiser, Karls des Großen und Sigismunds: Sie waren für die Heiltumkammer bestimmt, die die Reichskleinode in Nürnberg verwahrte (1512). Und in demselben Sinne fortbildend schuf er für Kaiser Maximilian, den er mit Ingrimm in Italien mißachten gehört hatte, die Ehrenpforte (1515 vollendet), ein Holzschnittwerk zur Verherrlichung des geliebten Fürsten, das er später (1521) zur Unterlage für seine Entwürfe zur Ausschmückung des Rathaussaales in Nürnberg machte, nachdem der Kaiser selbst 1519 gestorben war. Hatte dieser ihm aus eigenem Antrieb einen Ehrensold gewährt, so dankte er ihm durch die Randzeichnungen zu 45 Blättern eines Gebetbuches, Schöpfungen von außerordentlichem Geist und seltenem Reichtum der Empfindung. Eine Reihe seiner schönsten Stiche schuf Dürer dann noch in dieser Zeit: So den Ritter, Tod und Teufel, die Melancholie, St. Hieronymus im Gehäuse (1514), St. Antonius (1519).

Es waren ernste Gedanken, die ihn bewegten, eine gewisse Schwermut, eine ruhigere Beschaulichkeit kam über ihn. Dem über die vierziger Jahre hinausschreitenden Mann drängte sich das Bedürfnis auf, über das letzte Wesen seiner Kunst sich denkend aufzuklären. Die venetianischen Einflüsse waren verarbeitet, ohne wesentlichen Einfluß auf die bewußt deutsche Art des Meisters zu gewinnen: Er wollte sich klar darüber werden, wie es gekommen sei, daß er aus der malerischen Schule des Mantegna und des Bellini, wie aus der ästhetischen des Lionardo als ein Freier, Eigenartiger hervorgehen konnte. Und da zeigt er sich in seinem Kunstdenken so groß wie als Maler. Zwar erschienen erst 1528 seine vier Bücher Von menschlicher Proportion; aber es erhielten sich Entwürfe zu diesen und zu anderen Werken, die zeigen, daß ihn die höchsten Fragen der Kunst schon lange Jahre hindurch zur schriftlichen Beantwortung drängten.

2649. Dürer als Schriftsteller.

2650. Stellung zur Reformation.

Was Dürer sagt, ist wichtig, wichtig auch, was er verschweigt. Dürer war gläubiger Christ, Anhänger der Kirche, deren Besserung ihm Herzenssache war, deren eben auftretendem Reformator er daher mit ganzer Seele zujauchzte. Er war Luthers Verehrer, den er zu malen sich vornahm, und der ihn auch nach dem Tode als einer der ersten Förderer seiner Sache in Nürnberg rühmte. Er zitterte vor Erregung, wie er von Luthers Verschwinden nach dem Wormser Reichstag hörte, und schrieb in sein Tagebuch ein Gebet um Schutz für den „mit dem heiligen Geist erleuchteten Mann", ein Gebet, das wohl das schönste Zeugnis der Stimmung im Volke aus jenen leidenschaftlichen Tagen ist, ein Zeugnis nicht vor der Öffentlichkeit, sondern ein echtes Anflehen der Gnade des Herrn in der Verborgenheit des Kämmerleins. Auf seiner Reise in die Niederlande 1520—1521 begab er sich in den Mittelpunkt der dortigen reformatorischen Bewegung, verhandelte er mit den neugläubigen Augustinern von Antwerpen und scheint dort die Aufmerksamkeit der Inquisition erregt zu haben. Und wenn gleich in all den schweren Unbilden des Reformationskampfes auch ihn Sorge und Zagen ankamen, so endete er doch sein Lebenswerk mit dem Bild der Apostel Petrus, Johannes, Paulus und Markus; er gab ihnen aus Luthers Bibelübersetzung genommene Sprüche bei, die vor falschen Propheten, vor dem Widerchrist, vor den Heuchlern und falschen Schriftgelehrten warnen, nicht im Sinne eines kirchlichen Parteimannes, wohl aber im Sinne eines solchen, der im Worte der Schrift seinen letzten Trost und seine endliche Sicherheit gefunden hat.

2651. Dürer als Christ.

Dürer blieb Christ im Gegensatz zu Lionardo. Er schweigt aber über die Aufgaben der Kunst, er suchte sie nicht in der Belehrung zum Glauben, in der Darstellung der Heilswahrheit oder des Dogma. Er sagte nichts von dem, was das Tridentiner Konzil später feststellte, was für damals schon als die Ansicht eines katholischen Künstlers oder Kunstfreundes gelten kann: Daß die Kunst ihren Zweck verfehle, wenn sie nicht lehrreich im kirchlichen Sinne wirke; wenn sie nicht das Göttliche darstelle und das Weltliche meide; daß der Inhalt den Wert des Kunstwerkes bedinge.

2652. Dürers Kunstlehre.

Er geht an die Beurteilung der Kunst nicht als Moralist und nicht als Dogmatiker irgend einer Partei, sondern als Künstler. Zweck der Kunst, im besonderen seiner Kunst, der Malerei, ist, auf der Fläche körperliche Dinge anschaulich zu machen; für ihn hat die Malerei, „das Gesicht zu betrügen". Er forderte den vollen Schein der Wirklichkeit vom Bilde. Daher fordert er zuerst vom Maler Erkenntnis der Natur, die ihm die Lehre von den Verhältnissen nicht geben, aber zu erlangen erleichtern soll. Er wollte der Natur planmäßig zu Leibe gehen nach dem Vorbild der Alten und der Italiener. Aber er wußte wohl, daß es keine unbedingte und alleingültige Form gebe; er drängte vielmehr mit aller Kraft auf die Erkenntnis der Verschiedenartigkeit im wichtigsten Gegenstande der Kunst, in der menschlichen Gestalt. Ein Meister werde den Menschen bald lang oder kurz, bald dick oder dünn, bald adelig oder bäurisch zu gestalten haben. Gerade an dem Reichtum im Wechsel der Erscheinung zeigte sich ihm die künstlerische Höhe des Werkes. Der reife Künstler werde mancherlei Unterschiede der Gestalt betrachten, er werde sein Leben lang „alle Tage viel neuer Gestalt der Menschen und anderer Kreatur ausgießen können". Also war ihm echtes Meisterwerk die Gestalt als Ganzes, ihrer eigensten Natur nach zu erfassen. „Denn so es der Natur entgegen ist, so ist es bös". Er wollte also die Kunst des Eigenartigen. Je genauer das Werk dem Leben in seiner Gestalt nachgebildet ist, desto besser erschien es ihm. „Man soll sich hüten, die gottgeschaffene Natur verbessern zu wollen, man solle jede Art besonders in besonderen Bildern brauchen."

Es war also nicht das Idealisieren, was er anstrebte, sondern der unbedingte Realismus. Er erstrebte ihn nicht nur aus der Erkenntnis des unerschöpflichen Reichtums der Natur des

Darzustellenden, sondern auch der Darsteller und Beschauer. Nur in der Wahrheit ruhte ihm die Hoffnung auf dauernden Wert des Werkes. Er sah ein, daß alles „Ding, das ein Mensch thun kann, sich von selbst voneinander unterscheidet". Er empfahl es zwar, großer Meister Werke zu beschauen, ihr Wort zu hören, aber nur, wie er es selbst that, unter Nachdenken, wie man ihre Fehler verbessere. Denn „Irrung ist in allen Meinungen". Und er, der größte deutsche Künstler und vielleicht der tiefste aller Völker sagt das wunderherrliche Wort: „Was aber Schönheit sei, das weiß ich nicht." Wohl solle man zu schaffen sich befleißigen, was zu menschlichen Zeiten von den meisten als schön erachtet sei. Aber zu einem festen Urteil gelange man nicht. Dem Ungelernten sind gerade die schönen Dinge verborgen, wie eine fremde Sprache; man müßte nach solchen jene fragen, die gute Werkleute sind mit der Hand. Der gemeine Mann erkennt gewöhnlich das Ungeschickte, die Fehler. Schön erscheint sonach das Bild, dem Gebrechen fehlen. Das ist nur ein negatives Erkennungszeichen; Dürer suchte nicht nach dem thatsächlichen. Er wußte, daß auch die Künstler im Urteil schwanken, und fand daher den Wert des Kunstwerkes in anderem als im gefälligen Eingehen auf die Wünsche der Vielen. Nicht nach der Menschen Urteil, also nicht dem Gefallen zuliebe, wollte er schaffen. Wahr wollte er sein! „Die Wahrheit hält allein inne, welches der Menschen schönste Gestalt und Maß sein könne." Er sah ein, daß das Schöne nicht das letzte Kunstziel sei. Man möge, sagt er, liebliche oder häßliche Dinge machen, wenn man nur weiß, was man erstrebt, wenn das Werk nur eine That von innen heraus ist. Man kann in grober bäurischer Gestalt seine große Gewalt und Kraft mehr erzeigen, als ein anderer in großem, d. h. idealem Werk. Manch kleiner Holzschnitt sei künstlicher und besser als der Anderen fleißige, mühsam erzeugte Darstellung. Aber solche Kunst gelinge nicht ohne tiefe Erkenntnis der Natur. „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie." „Je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser es erscheint. Daraus ist beschlossen, daß der Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schön Bild könne machen, es sei denn, daß er davor durch vieles Nachbilden sein Gemüt voll gefaßt habe; das ist dann nicht mehr Eigenes genannt, sondern überkommene und (von der Natur) gelernte Kunst geworden, die sich besamet, erwächst und ihres Geschlechtes Früchte trägt. Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die Einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dings. Das ist die Ursache, daß ein wohlgeübter Künstler nicht zu einem jeglichen Bild darf lebendige Bilder abmachen (stets vor der Natur malen muß), denn er gießt genugsam heraus, was er lange Zeit von außen hineingesammelt hat. Solcher hat gut machen in seinem Werk, aber gar wenige kommen zu diesem Verstand." Also das Erfüllen des Herzens mit einem Schatz von Naturerkenntnis, das ist die Vorbedingung des Schaffens. Der Mensch, der Künstler als Mittler zwischen Natur und Kunst die Vorbedingung und der Maßstab der Größe des Geschaffenen.

Der heimliche Schatz des Herzens war bei Dürer unerschöpflich reich. Er machte ihn zu einem Erfinder, der alle anderen überragt. Sein Schaffen ist Herausreißen der Kunst aus der Natur; er hat sie; er herrscht über sie; alle Dinge die er sieht, dienen ihm, bereichern seine Gebilde. Ihn führt die Kunst stets ins Besondere, Merkbare, Unterschiedliche, zu einer Zeit, wo die italienische Kunst schon längst nach dem Schönen, Gemeingültigen, Typischen drängte.

2653. Reise nach den Niederlanden.

Dürer war als Denker und als Schaffender vollständig ausgereift, als er seine Reise nach den Niederlanden antrat: Er kam dahin, um zu sehen, um zu lernen, namentlich von den Gründern der Schule, den alten Meistern. Aber er kannte sich genug, um zu wissen, daß er sich nicht an jenen verlieren werde. Ihn drängte es, sich wie neben die Venetianer

so neben die Niederländer zu stellen, um sich mit ihnen zu vergleichen. Und er freute sich der hohen Ehren, die er an den Pflegstätten der Kunst fand. Aber auch aus dem Niederland kehrte er unverändert zurück.

2654. Bildnisse.

Auch in der Folge stellte er seine Kunst, wenn auch nicht in den Dienst der Reformatoren, so doch in jenen der vorwärtsschreitenden Gesinnungsgenossen. Er sticht die Bildnisse der Helden des Fortschrittes. So des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg, damals 1522 auf dem Nürnberger Reichstage noch der Stolz der Humanisten und der vornehme Mittler zwischen den Parteien; des Wilibald Pirkheimer (1524), von dem kurz vorher erst der Bann wegen seiner Angriffe auf Dr. Eck genommen war; seines alten Gönners, des Kurfürsten Friedrich des Weisen (1524); des Erasmus von Rotterdam (1526), von dem er einst Luthers Errettung erhofft habe; des Melanchthon (1526). Bildnisse in Öl entstanden gleichfalls. Jenes prachtvolle des Hieronymus Holzschuher (jetzt im Berliner Museum, 1526), ein lebensprühendes Werk, in dem die Leidenschaftlichkeit des Deutschen mit seiner Gründlichkeit in herrlichster Eintracht stehen; jenes des Jakob Muffel und andere mehr. Aber schon neigte sich die Kraft des Künstlers: Noch einmal faßte er sie zusammen in den herrlichen vier Aposteln (Alte Pinakothek in München), die er als ein Denkmal seines künstlerischen Wollens der Vaterstadt schenkte. Sie sind Darstellungen der vier Temperamente, der Verschiedenartigkeit der Menschen, gegeben in einer ruhigen Größe und Schlichtheit, wie sie nur einer mit sich völlig geklärten Seele entspringen können. Am 6. April 1528 begrub man, was sterblich an des deutschen Volkes größtem Künstler war.

2655. Dürer und die Renaissance.

Als er starb, hatte auch im mittleren Deutschland die „antikische“ Kunst schon den Sieg erfochten. Dürer hat ihr in seinem Schaffen nur bescheidenen Raum gegönnt. Er nahm sie gern in sich auf, er ließ sie aber nicht über sie hinwegwachsen. In ihm führte die neue Formenwelt nicht zu einem Zwiespalt; das Gefäß seiner Seele war zu groß und zu voll, daß sein Inhalt durch den neuen Zuguß sich hätte umfärben müssen.

Andere waren minder widerstandsfähig; minder bereit die neuen Gedanken in sich aufzunehmen, minder stark, um sie innerlich zu verarbeiten. Unter den Nürnberger Kunstgenossen stehen zunächst zwei Maler im Vordergrund: Beide begabt mit tüchtigem Können und großem Geschick; beide bereit, das sich in der großen Stadt darbietende Neue zu ihrer Förderung zu benutzen; also waren sie auch in gewissem Sinn Dürers Schüler, aber doch auch wieder Andeutungen dafür, wo etwa die deutsche Kunst jener Zeit ohne eine so große Natur wie eben Dürer stehen geblieben wäre: Es ist Schäufelein und Hans Sueß.

2656. Hans Leonhard Schäufelein.

Hans Leonhard Schäufelein (aus Nördlinger Familie, geb. um 1480, seit 1502 in Dürers Werkstatt, 1510 in Augsburg, 1515 in Nördlingen, † 1539 oder 1540) war in der Behandlung der von ihm gewählten Gegenstände, der Darstellung des Leidens und Sterbens Christi, der Heiligen und Märtyrer, des Alten und Neuen Testamentes aber auch von Fabeln und Allegorien wie in seinen Bildnissen völlig abhängig von dem etwa 10 Jahre älteren Dürer, dem er auch in technischer Beziehung überall Folge leistete. Er mühte sich redlich um die Wahrheit; er suchte die einzelnen Gestalten nach dem Leben zu erfassen, den Stoff in wirkungsvoller malerischer Handlung zu geben, aber immer schaute ihm beim Schaffen der Größere über die Schultern. Es gelang ihm, auf der Höhe seines Lebens eine gewisse Kraft und Eigenart zu erreichen, aber er sank bald in handwerkliche Kunstfertigkeit herab; ja er griff wieder auf die ältere Art des Wohlgemuth zurück; wie er auch in seinen Gegenständen sich als unberührt durch die kirchliche Bewegung zeigte. Seine besten Werke, das Epitaph für Emmeran Weyer (1517, jetzt Museum zu Nördlingen), eine Beweinung Christi, schön im Ton, von lebhafter Bewegung, doch etwas äußerlich im Ausdruck des Schmerzes; das große Altarwerk für das Kartäuserkloster zu Christgarten (jetzt im Germanischen

Vgl. S. 156 M. 2654

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Albrecht Dürer, Bildniß des Hieronymus Holzschuher

Nach einem Farbendruck von Seitz in Wandsbeck

Museum in Nürnberg und der Pinakothek in München), jenes für das Franziskanerkloster Maihingen (Germanisches Museum), für die Stiftskirche zu Tübingen (1520), für die Georgskapelle in Tübingen (1521), ebenso wie jenes für Oberdorf bei Bopfingen (1532), das den Thaten des heiligen Georg und der heiligen Katharina gewidmet ist, gehen über den gotischen Typus kaum hinaus, wenngleich 1521 in Nebendingen die neue Formsprache schon völlig verstanden erscheint.

2657. Hans Sueß.

Lebendiger zeigt sich Dürers Anregung in Hans Sueß von Kulmbach (geb. um 1476? † 1522), der neben Wohlgemuths auch die Schule des Jacopo de' Barbari auf sich hatte wirken lassen und namentlich von diesem die Feinheit der Strichführung, die Weichheit und Empfindsamkeit der Linie erlernte. Von milderer, anschmiegenderer Natur als Dürer, ein Freund gefälliger, leuchtender Farben und leicht zu gezierten Gestaltungen übergehend, trat er doch zu Dürer in ein nahes Verhältnis. Man erkennt an den Werken der Frühzeit des Künstlers Schritt für Schritt sein Hinneigen von einer Lehre zur anderen: Im Cosmas und Damian (Germanisches Museum) den Wohlgemuth; in der Kreuzfindung (ebendaselbst) die Venetianer; in der Bilderfolge aus der Legende des Petrus und Paulus (Uffizien Florenz), trotz der noch auf diesen weisenden Milde und Sanftheit, Dürers Ausdrucksart und Anordnung, die Würde der männlichen Gestalten. Dann erscheint er wieder in der Anbetung der drei Könige (1511, Berliner Museum), der Krönung der Maria (Wiener Museum), dem Mauritiusaltar im Kloster Heilsbronn bei Nürnberg (1513), als ein Künstler, auf den auch die niederländischen Anregungen starke Einwirkung thaten. Es ist etwas von dem Schulidealismus dieser in seine Arbeit gekommen. Der Tuchersche Altar in St. Sebald in Nürnberg (1513), der große Bilderreihen der Marien- und Florianikirche und der Tuchhalle zu Krakau, die er 1514—1516 ausführte, zeigen ihn dann auf seiner Höhe als einen gewandten Schilderer, trefflichen Maler; wenngleich wieder nicht von besonders kräftiger Selbständigkeit, die ihn bald auch zu einem schwächlichen verblassenden Ton von mehr bläulicher Grundfärbung brachte. Wie alle Genossen Dürers, wetteiferte er mit diesem als Bildnismaler: Das Eindringen in ein Menschengesicht, das völlig schlichte Darstellen nur dieses, nicht in einem besonders sprechenden Augenblick, sondern in der festen, ruhigen Stimmung des Tages — das ist all diesen Künstlern reichlicher Lohn für unendlich fleißiges Bemühen.

An den Gegenständen von Schäufeleins und Sueß' Bildern würde man nicht das Hereinbrechen der Reformation spüren. Sie bleiben ihren Auftraggebern, den kirchlichen Großen und deren Wünschen treu. Erst in dem jüngeren Geschlecht kommt der neue Geist stürmisch zum Ausdruck.

2658. Peter Vischer.

Ein Bildner von kräftiger Eigenart steht im Ernst der Auffassung seiner Kunst unter den Zeitgenossen Dürer am nächsten, der Rotgießer Peter Vischer, Hermanns Sohn (geb. um 1455, 1488 Meister, † zu Nürnberg 1529). Auch bei ihm weisen die Anfänge auf Sachsen: Das großartige Grabmal des Erzbischofs, Herzog Ernst, des Sohnes Kurfürst Friedrichs des Weisen, im Dom zu Magdeburg, ist sein Werk, entstand 1495—1497, noch bei Lebzeiten des Fürsten, der erst 1513 starb: Ein Hochgrab nach niederdeutscher Art, der Sarg gegliedert durch gotische Nischen, darin kleine Heiligengestalten und Wappen, der Fürst selbst liegend, die Füße auf einen Löwen setzend, das Haupt unter einem Baldachin, in voller Pracht der Amtskleidung, still und groß, wie dies auch die schlichten, in weiten, edel gefalteten Mänteln herschreitenden Apostel sind. Im folgenden Jahr entstand die Grabtafel für Johann IV. († 1506), Bischof von Breslau im dortigen Dom. Die Gestalt ist flach gehalten, doch von gleicher Würde, Meisterschaft und Liebe der Durchbildung. Dann scheint dem Jahr 1496 das Grabmal für Kurfürst Ernst († 1486), dem Vater Friedrichs, im Dom zu Meißen anzugehören, das in den Formen jenem in Magdeburg nahe steht.

Jene zweier 1503 und 1505 gestorbener Bamberger Bischöfe, im dortigen Dom, wurden schon 1492—1493 nach Zeichnungen des Malers Wolfgang Katzheimer gegossen. Ebenso weist man dem Meister Platten im Würzburger Dom zu. Für die schöne Grabplatte der Herzogin Sophie von Sachsen († 1503), der Schwiegertochter Kurfürst Friedrichs in der Stadtkirche zu Torgau, scheint Jacopo de' Barbari Zeichnungen geliefert zu haben, für jene der Herzogin Sidonie, der Tochter Podiebrads († 1510) im Dom zu Meißen, hat man an einen Entwurf Dürers geglaubt. Die Stille und Feierlichkeit der schlichten Gestalt, die Schönheit der Zeichnung, die Zartheit des gemusterten Hintergrunds, machen sie zu einer der reinsten Schöpfungen der Zeit. Nicht minder nahm der brandenburgische Hof den Künstler in Anspruch. Kurfürst Albrecht Achilles' Tochter, Elisabeth († 1507) ist es, die neben ihrem Gemahl, Graf Hermann VIII. von Henneberg, in der Stiftskirche zu Römhild, Graf Eitel Friedrich II. von Hohenzollern († 1512) und seine gleichfalls brandenburgische Gemahlin Magdalena, die in der Stadtkirche zu Hechingen (um 1500 entstanden, eingeschmolzen) ruht, gehören im Entwurf vielleicht Dürer, in der Durchbildung der Hütte Meister Peters an. Im Krakauer Dom und zwar in dem nur gravierten Grab für Erzbischof Friedrich († 1503), mit seiner außerordentlich reichen, architektonischen Umrahmung, ja selbst in den posenschen Städten findet man ähnliche Platten, in Samtow die des Woiwoden Andreas Szamutolski († 1511), drei in Tomice bei Buc ꝛc. Ja, es wird geradezu erzählt, daß sich „in Polen, Böhmen und Ungarn, auch bei Chur- und Fürsten allerhalben im Reich", Güsse aus seiner Werkstätte befunden hätten, ein Beweis dafür, daß die Kunst des Rotgießens in Nürnberg Boden gefaßt hat, und daß nun von hier aus die Niederländer, bisher Alleinherren auf dem Markte, zurückgedrängt wurden.

2659. Sebaldusgrab in Nürnberg.

In diesen Arbeiten allen machen sich früh Renaissanceanklänge bemerkbar. Man hat mit Recht auch hier auf des Jacopo de' Barbari Einfluß hingewiesen. Zumeist erkennt man diesen am Sebaldusgrab zu Nürnberg (1519 vollendet). Es ist ein gotischer Baldachin über dem Heiligensarge, aber ein solcher, der voller neuer Formgedanken steckt, realistisch in der Behandlung, kühn in der Verwertung oberitalienischer Schmuckmotive, meisterhaft in der breiten Führung der Spachtel, die selbst bei winzigen Gestalten breite Massen sucht und bei den Statuen der Apostel, des Meisters Peter Vischer, selbst zu einer schlichten Größe gelangt, die nicht der vielleicht fremde Entwurf, sondern nur das eigene bildnerische Können herbeizuschaffen vermochte. Wohl hatte auf dieses Werk die 1515 erfolgte Rückkehr eines Sohnes des Meisters, des Hermann Vischer, aus Italien starken Einfluß. Die Werke erhielten nun eine größere Ruhe und Schlichtheit, ein ausgeprägt klassisches Gepräge, wie anderer Meister wenig in Deutschland: So das Grab für den Kardinal Albrecht von Brandenburg († 1545), das 1525 in der Stiftskirche zu Aschaffenburg aufgestellt wurde, jenes für Kurfürst Friedrich den Weisen († 1525) in der Schloßkirche zu Wittenberg, das 1527 vollendet war. Aber mehr und mehr tritt hier schon der Einfluß von Meister Peters Söhnen hervor, die nach seinem Tode (1529) die Werkstätte erbten.

2660. Sächsische Bestellungen.

Erscheinen auch noch im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Thüringen und Sachsen als im wesentlichen aufnehmend, der sächsische Hof als einer der hervorragendsten Besteller auf dem Nürnberger Markt; die Leipziger Messe als ein beliebter Handelsplatz für Nürnberger Kunstware, so zeigt sich im Bauwesen Sachsen als überragend. Zwar berief Kurfürst Friedrich der Weise gern Nürnberger Techniker für die Brückenbauten, so Meister Hans Böheim (1494) für die Torgauer Brücke, die Hans Malthewitz vollendete. Es gab damals bereits Brückenbaumeister von Ruf in Sachsen, wie jener Georg Eichhorn, der 1471 in Leipzig baute, 1474 die Mainbrücke in Würzburg begann, 1504 in Gießen thätig war.

Die große Überlieferung des sächsischen Schloßbaues aber erwies sich auch noch für die Folgezeit kräftig. Es entstand für die sächsischen Kurfürsten 1522—1538 der wichtigste Teil des Schlosses Torgau unter der Leitung eines ausgezeichneten Künstlers, des Konrad Krebs (aus Büdingen in Hessen, geb. 1492?, † 1536), der sich hier als ein Baumeister von besonderer Kraft zu erkennen giebt. Namentlich gelang es ihm, die vor das Schloß gegen den Hof vortretende Wendeltreppe dem neuen Stile gemäß meisterhaft durchzubilden, den Gedanken Arnold Westfälings in dem nun völlig die Schmuckformen beherrschenden neuen Stile der Renaissance zur Aussprache zu bringen, und zwar kommen hier Gestaltungen in Anwendung, die auf eine lombardische Schulung hinweisen. Die in Elbsandstein hergestellten verzierten Bauteile kamen hierzu fertig stromab, aus Dresden, dem Vororte der an den Elbufern sich festsetzenden kunstgeübten Steinmetzhütten. Auch in Torgau entstand ein mächtiger Festsaal von 14 : 70 m Grundfläche (jetzt zerstört) und eine Fülle wohlgeordneter Gelasse; ein Haus, das in seiner ganzen Anordnung auf heimischer Überlieferung beruht; in seiner Großartigkeit sich den gleichzeitigen französischen Königsschlössern zur Seite stellen kann. Dem sächsischen Vorbilde folgte nun auch der brandenburgische Kurfürst, dem Krebs 1537 den Plan für das Schloß zu Berlin lieferte, das Kaspar Theiß darauf ausführte (Ende 17. Jahrhunderts umgebaut). Der hervorragendste Meister unter den Dresdner Steinmetzen, Hans Schickentantz, schuf gleichzeitig (1530—1535) im Georgenschloß zu Dresden ein Prunkstück der an den Werken der Schule von Mailand gebildeten Meißelkunst, an dem sich des Erbauers, Herzog Georgs des Bärtigen, Sinn in ernster Sprache äußert: Der treue Anhänger an den alten Glauben, der seine Söhne alle vor sich in das Grab sinken sah, ließ durch den heiteren Formenklang der Renaissance den ernsten Ton des Todesliedes ziehen: Der gewaltige, aus 27 lebensgroßen Gestalten bestehende Totentanz (jetzt auf dem Neustädter Kirchhofe) schloß eine Reihe ähnlicher Darstellungen ab, eine der eigenartigsten bildnerischen Leistungen der Zeit. Zahlreiche andere Arbeiten zeugen für die andauernde Kraft dieser Schule, deren Mittelpunkt Dresden bleibt. Der Elbsandstein wurde weithin in Norddeutschland zu Grabdenkmälern, Altären, Thorbauten und anderen Schmuckstücken verwertet.

2661. Sächsischer Schloßbau. Vergl. S. 144, N. 2629. Vergl. S. 120, N. 2574. Vergl. I. S. 593, N. 1919.

Die Formensprache der sächsischen Schule wurde auch für Schlesien entscheidend. Hier führt sie Wendel Roßkopf (zuerst genannt 1518, 1520 Bürger in Görlitz, 1525—1530 Baumeister in Breslau, † vor 1556) mit großem Geschicke ein. Seit 1520 etwa errichtete er auf der Gröditzberg bei Haynau den Saalbau mit seiner stattlichen Halle und reich entwickeltem Netzgewölbe; zugleich ist er der Vollender des überaus zierlichen und in der Einzelbehandlung geistreich durchgeführten Görlitzer Rathauses (seit 1519). Seit 1527 hat er wohl Anteil am Bau des stattlichen Schlosses zu Liegnitz, obgleich dort Georg von Amberg 1532 als leitender Meister genannt wird. Namentlich aber zeigt sich in den kräftig aufstrebenden deutschen Städten ein reger Bausinn, dem manche anmutige Schauseite an Bürgerhäusern und öffentlichen Bauten zu danken ist.

2662. Schlesien.

Es ist kein Zweifel, daß keiner dieser Meister eine auch nur einigermaßen klare Vorstellung von den Formen der alten Kunst hatte. Was er kannte, waren die aus Oberitalien kommenden Anregungen, die vielfach die Kupferstiche, oft auch Reisen ihm übermittelten. Jede neue Form wurde willig aufgenommen, ja selbst der romanische Stil, den man hier wie in den Niederlanden für römisch nahm, wurde herangezogen. Aber gerade die Unkenntnis sicherte vor der Schablone, gab den Künstlern die Freiheit, sich selbst die Dinge zurechtzulegen, einen Stil zu schaffen, der ausgesprochenen Eigenwert besaß und der so deutsch ist, wie nur je eine Kunstform war. Jene Stiche, die ein Zoan Andrea (zwanziger Jahre), Agostino Veneziano (um 1515), Nicoletto da Modena herausgaben, fanden sicher auf deutschen Märkten regen Absatz; Mantegnas Arbeiten, jene kämpfenden Meerwesen, die er nach der

2663. Renaissanceformen. Vergl. S. 124, N. 2585.

Antike zeichnete und ähnliche Werke hatten regen Anteil an dieser Kunstentwicklung, wenigstens im Handwerklichen. Aber die Reihe von Schlössern und sonstigen Profanbauten in Sachsen und den Nachbarlanden, wie sie in den sechzig Jahren seit Beginn der Albrechtsburg in Meißen entstanden, weisen in der Großarchitektur keinen Fortschritt auf. Die sie gestaltenden Grundgedanken sind alle schon in Meißen angegeben: Arnold Westphälings Werk wurde zwar erweitert, aber nicht vertieft. Noch findet man im wesentlichen die alten Fensterformen, die Vorliebe für reich geschmückte Treppenhäuser, die Erker und verzierten Giebel, wenngleich lustiges Kindervolk, reizend nach neuer Art gebildetes Blatt- und Schnörkelwerk, fein durchgebildete kandelaberartige Säulchen den Bau schmücken. Das, was die älteren Meister einem leidenschaftlichen Drange nach Ausdruck mit Mühe abrangen; die oft hart und unschön erscheinende, aber doch vom Künstler selbst erfundene, ihm ureigene Form; der fast selbstquälerische Realismus, bei dem der Ernst des Wollens und die Tiefe der Empfindung durch die rauhe Gestalt hervorschaut — sie sind dahingegeben, seit dem Suchenden ein bequemes Finden in der Renaissance geboten war. Die Kunst wurde mit ihrem Auftreten freundlicher, gefälliger; sie schuf entzückende Einzelheiten. Aber ihr Zug aufs Große, ihre Kraft war dahin. Die deutsche Renaissance ist in gewissem Sinn eine Erfüllung der Ziele der sächsischen Spätgotik, aber sie nahm ihr den Kampfesmut, das reformatorische Streben, das so tief in dem Volke Luthers sich eingebürgert hatte.

2664. Lukas Kranach.

Ein gleiches gilt von dem Maler, den Kurfürst Friedrich sich 1504 aus Nürnberg verschrieben hatte, von Lukas Kranach (eigentlich Lukas Müller aus Kronach in Franken, geb. 1472, seit 1504 in Wittenberg, besucht wiederholt die Niederlande, † in Weimar 1553). Wohl zweifellos hat Kranach in jungen Jahren Dürer nahe gestanden. Leider fehlt jeder Rest seiner Jugendwerke: Er war 32 Jahre alt, als er das älteste bekannte Bild, die prächtige Ruhe auf der Flucht (München, Besitz des † C. Fiedler) malte, ein Werk voll kräftiger Eigenart, glänzend in der Farbe, voll echten Natursinnes in der reich entwickelten, mit größter Sorgfalt auch im Kleinen geschilderten Landschaft. Herzig spielende Engel um das ihnen freudig zustrebende Kind, das Elternpaar von feiner Beobachtung. Ebenso erscheint er als Zeichner von freiem, großem Formensinn, von entschiedener, wenngleich nicht harter Wahrheitsliebe in seinen älteren Holzschnitten. Früh versuchte er sich auch in der Darstellung antiker Gedanken, die Venus mit dem Amor von 1509 (Eremitage in St. Petersburg), fällt zeitlich mit Dürers Versuchen in der Darstellung des Nackten zusammen, mit denen der Wittenberger Meister sichtlich zu wetteifern suchte. In einer Reihe von Madonnenbildern, auf denen die Jungfrau dem spielenden Kinde eine Traube oder dergleichen darbietet, vielfach denselben Gedanken ummodelnd, zeigt den Künstler als eine fromm gläubige Seele, die das große Geheimnis der Menschwerdung sich menschlich verständlich zu machen suchte. Immer begleitet diese Bestrebungen ein liebenswürdiger Zug für die mit scharfem Blick beobachtete Natur, für die Pflanzen des Waldes und der Wiese, für allerlei Getier die er auch in zahlreichen erhaltenen Zeichnungen bekundet. Nicht minder schafft er Bildnisse von ebenso großem malerischem als individuellem Wert. Er ist es, der in hundertfach wiederholten Bildern die Gestalt der Reformatoren, der Fürsten des Schmalkaldener Bundes, ihrer ehrbaren Frauen und anmutigen Töchter der Nachwelt überlieferte, der in zahlreichen Altarbildern die Kunst Sachsens unter seine Leitung bringt.

Mit dem Auftreten der Reformation änderte sich die Richtung seines Kunstschaffens. Von Natur ein tüchtiger Geschäftsmann, Besitzer einer Apotheke und des damit verbundenen Schankes ausländischer Weine, bald inmitten des Treibens der zu Weltbedeutung gelangenden Universitätsstadt stehend, endlich sogar ihr Bürgermeister, ein sich und seinen Überzeugungen treuer wie seinen Fürsten ergebener Mann, kam er rasch dazu, auch seiner Werkstätte eine

Ausdehnung und gewerbliche Leistungsfähigkeit zu geben, die weit über das hinausging, was ein einzelner Maler leisten oder selbst genau überwachen kann. Sehr zum Nachteil seiner eigentlich künstlerischen Ausgestaltung. Viele Gesellen schufen für ihn, viele Bilder mit seinem ihm 1508 vom Kurfürsten verliehenen Wappenzeichen, dem geflügelten und gekrönten Schlänglein, gingen aus seiner Werkstätte, mit der er auch einen Buch- und Papierhandel verband, hinaus, ohne daß er wesentlichen Anteil an ihrer Herstellung hatte, ja noch unter seinem ihm geistig nahe verwandten Sohn Lukas Kranach d. J. (geb. 1515, † 1586) wurde der Betrieb in alter Weise und alten Formen fortgesetzt, so daß man die späteren Arbeiten von den früheren nur schwer zu unterscheiden vermag. Aber einzelne Arbeiten beider Künstler zeigen immer wieder, daß sie im Kreise der Schüler und Gesellen dauernd die erste Stelle sich zu wahren wußten: Es blitzt auch aus manchem späteren Werke, namentlich aus manchem Bildnis etwas von dem Geiste der Dürerzeit hervor. Immer wahrt die Arbeit die feste Kraft der Farbe, den Glanz einer freudigen Schaffenslust.

Alles weist darauf hin, Luthers und seiner Reformation eigene Stellung zur Kunst mit in Betrachtung zu ziehen. Sie konnte nicht ohne Einfluß auf den Kreis schaffender Männer sein, der ihm zuhing.

2665. Torgauer Schloßkapelle.

So zunächst auf den Kirchenbau: Nicht nur Kranach, sondern auch Konrad Krebs, der Torgauer Schloßbaumeister, war einer der Tischgenossen des Doktors Martin. Und wenn die Schloßkirche zu Torgau auch nach dem Tode dieses Künstlers 1543—1545 von Nickel Grohmann, dem bevorzugten Schloßerbauer der Thüringer Lande, ausgeführt wurde (1536 bis 1567 am Bau der Heldburg bei Meiningen, des Schlosses Grimmenstein in Gotha, am Rathaus zu Altenburg nachweisbar), so entstand sie doch unter dem Einfluß des großen Reformators, feierte er sie doch als die erste für den geläuterten Gottesdienst errichtete Kirche und der Kurfürst durch ein auf diesen Umstand sich beziehendes Bronzedenkmal.

2666. Luthers Mitwirkung.

Luther beklagte es, daß zu seiner Zeit „unter tausend Kirchen kaum hundert gefunden werden, darin Predigtstühle wären“. Darauf kam es ihm sichtlich zumeist an: Er wollte, daß die Kirche zur Verkündigung und Verbreitung des Gotteswortes diene. Gott habe den Juden im Tempel einen Ort angewiesen, in dem er sich finden lassen wolle; Christus aber habe Gott eine Kirche gebaut, die so weit sei, als die Welt reiche; sein Wort und die Sakramente seien der Tempel, darinnen Gott unser Gebet erhöre. Wo zwei oder drei versammelt sind in seinem Namen, da ist er mitten unter ihnen. Wo Gott wohnet, da redet er, wo Gottes Wort nicht gehet, da wohnet er nicht, man baue ihm ein Haus, so groß man wolle; wie denn auch der Juden Haus wüste geworden sei. Nicht, daß es böse sei, Kirchen zu bauen und stiften; sondern böse ist's, daß man darauf fallet und vergisset den Glauben und die Liebe darüber und thut's in der Meinung, als sei es ein gut Werk, damit man für Gott verdienen wolle. Der Zweck der Kirche ist, daß Christen darin zusammenkommen, beten, Predigt hören, Sakramente empfangen. Wo diese Ursache aufhört, sind die Kirchen unnütz, und soll man sie abbrechen, wie man mit anderen Häusern thut, die unnütz sind.

Und in diesem Sinne entstand auch der Torgauer Bau. Er war für Luther geheiligt nur durch den Zweck; er sollte dem Gottesdienst, so wie er von Luther eingerichtet war, bequem sein, ihm dienen. Und so nahm Luther für sich gleiche Rechte in Anspruch wie die großen Ordensgründer: Auch er brach mit der alten Kirchenform, er beseitigte vor allem den Chor und das Querschiff. Wie die Kirchen seines Ordens, der Augustiner, in Grimma, Gotha und anderen Orten ein einfaches Rechteck sind, so die seinige. Er verzichtete auf die Kreuzform; selbst auf die vielseitige Ostendung, die noch die Stiftskirche zu Wittenberg hat; aber er nahm den Emporenbau auf; er setzte den Altar nach Westen, weil er hier gerade

bequemer steht, unbekümmert um die Überlieferung der katholischen Kirche; er schmückte ihn reich, aber er ließ ihn einen einfachen Steintisch sein, ohne Altartafel.

2667. Luther und die Kunst.

Denn Luther dachte über die Kunst ebenso wie die meisten kirchlichen Reformatoren des Mittelalters: Er sah in ihr nicht den Ausdruck der Weltlust, aber eine Gefahr, daß diese Übergewicht erhalten könne. Er wollte sie nicht zurückdämmen — war doch Lukas Kranach sein Freund, war er doch selbst leidenschaftlich der Musik hold —, aber er wollte ihr keine zu große Gewalt über die Gemüter einräumen. Er kannte Rom und er kannte Savonarola, er war ja ein Augustinermönch gewesen, ein Mönch des letzten Ordens, der sich gegen das Eindringen der Kunst im asketischen Sinne mit Erfolg wehrte, dessen Klosterzellen nicht ein Fra Angelico schmückte; sondern der dort nur einen Tisch, einen Stuhl, eine Leuchte und ein Lager, aber kein Zierat, keinen Schmuck, kein Bild duldete.

Vergl. S. 78, N. 2466.

Darüber, daß ein neuer Gottesdienst neuer kirchlicher Bauformen bedürfe, war man sich zu jener Zeit, in der eben erst eine völlige Umgestaltung des Grundrisses stattgefunden hatte, also ein Festhalten an einer bestimmten Grundrißform weder aus künstlerischen noch aus symbolischen Rücksichten angezeigt war, ohne weiteres klar. Von Bedeutung war namentlich dabei des deutschen Volkes und mithin auch Luthers Vorliebe für die Musik, und zwar vor allem für den Volksgesang.

2668. Die Kirchenmusik.

Die alten Ordensreformatoren waren gegen die Kunstmusik nicht wesentlich anders gestimmt als gegen andere Künste. Man erfährt in ihren Schriften mehr von ihr Mißgünstigen als von ihr begeistert Zustimmenden. Thomas von Aquino weist die Instrumentalmusik den Juden zu, die sie anwendeten, als das Volk hart und sinnlos war; die Kirche wünsche sie nicht. Die Kirche von Lyon, die am strengsten am Alten hielt, hat bis heute so wenig eine Orgel wie die Sixtinische Kapelle in Rom. Das Tridentiner Konzil wendet sich gegen die Verweltlichung der Musik in den Kirchen; in anderen Kirchenversammlungen ertönen ähnliche Rufe, die, wie in der bildenden Kunst, nicht anregend, sondern warnend, zurückhaltend wirken sollen. Man sieht in der Musik einen Nebenbuhler der Messe, der die Andacht für diese kürzen will. Es bleiben mithin die Reformatoren, an der Spitze Karlstadt, ganz innerhalb des Gedankenkreises des Thomas von Aquino, wenn sie selbst den gregorianischen Gesang, wie er damals üblich war, als leeren Schall verurteilen. Der figurierte Gesang gehöre ins Theater und an den Hof, in der Kirche sei *ein* Gott, *eine* Taufe, *ein* Glaube, *ein* Gesang. Auch Luther nennt die Orgel unter den „gleißenden Stücken" der alten Kirche; auch seine Wittenberger Gemeindeordnung von 1525 gestattet nur das Orgelspiel, wenn eben die Orgeln schon in den Kirchen sind. Auch begleitete die Orgel nicht die Gemeinde im Kirchenlied, sondern sie präludierte nur, stimmte an, trat im Wechsel mit der Gemeinde auf. Das protestantische Kirchenlied aber baute sich auf dem Volkslied auf; stammte aus dem Hause, ja von der Straße und trat als solches dem Kunstgesang der alten Kirche entgegen. Im Lied der Gemeinde, im gesungenen Gebet liegt für Luther die gottesdienstliche Bedeutung der Musik, ein Grund mehr, die Gemeinde auch baulich zusammenzufassen, die Kirche saalförmig zu gestalten. Wie überall ist Luthers Werk die Aufstellung eines allgemeinen Priestertums: Seine Kirche ist kein umgestaltetes Langhaus, sie ist ein ausgebauter Chor: Die ganze Gemeinde steht im Allerheiligsten. Überall fielen in Stadt und Klosterkirchen zuerst nach der Durchführung der Reformation die Lettner: Das Volk drang in den Priesterchor: Erst viel später lernte die protestantische Geistlichkeit es wieder für den sonntäglichen Gottesdienst daraus zu verdrängen und ihn zur besonderen Sakramentskirche zu machen.

2669. Allgemeines Priestertum.

2670. Karlstadts Bilderfeindschaft.

Im Jahre 1522 begann Karlstadt, der stürmisch vorwärts drängende, eine Zeitlang die Führung zu übernehmen, der kurz vorher noch als ein Genosse Luthers und als der Fortführer von dessen Werk während des Verschwindens auf die Wartburg schien: er wurde

zum Bilderstürmer; die Zwickauer Propheten, noch hussitischen Geistes voll, verbanden sich mit ihm. Er suchte in die Wittenberger Gemeindeordnung die Bestimmung einzuführen, daß alle Bilder in den Kirchen abgethan werden sollten. Sichtlich hatte auch Savonarola auf die Bewegung Einfluß: Der Haß richtete sich auf den Reichtum der Kirche, auf die Verfeinerung des Lebens, und mit ihr auf Kunst und Wissenschaft. Wie Karlstadt die Studenten lehrte, die Wissenschaft sei ohne Wert, so war es nur im Geist seines Strebens nach einer schlichteren und somit besseren Welt, daß er die Kunst in den Bann that; er, der erst ein Jahr vorher Dürer eines seiner Werke gewidmet hatte, ward ein Nihilist, dem es genügte, den Geist und den inneren Trieb zum Guten zu haben, dann brauche man weder Kunst noch Schrift. In den Einfachen, in den Armen im Geist sei die Wahrheit: Er ging unters Volk, nachdem er seine gelehrten Würden abgelegt, und wurde Bauer. Und ein Genosse im Streit, Johann Eberlin von Günzburg, ruft aus: Man wollte Gott als einem großen Herrn dienen, indem man ihm viel Häuser baute und viel Diener bestellte, derweil die Armen in zerbrochenen Häuslen Herberge halten. Aber die Pracht der Kirchen sei Plunder. Nicht genug, daß man an eine viel Kosten wende, jedes kleine Dörflein muß deren zwei und drei haben. Man thäte besser, seine Steuer an arme Leute zu legen, an die lebendigen Tempel Gottes!

2671. Reformation und Gotik.

Der heiße Hauch der Revolution spricht aus diesen Worten, des hastigen Beiseitewerfens so vieler überkommenen Werte. Daß nur hier und da sich ein Bildersturm erhob, wie ihn 100 Jahre früher die Hussiten in Böhmen angefacht hatten, war die Folge der kraftvollen künstlerischen Erregung des deutschen Volkes, der festen Handhabung der Staatsgewalt durch die Fürsten, und vor allem in der im entscheidenden Augenblick kräftig eingreifenden Besonnenheit Luthers.

Die alten Werte waren aber nicht über Nacht heruntergebracht worden. Viele waren schon im Sinken, ehe Luther auftrat. So brauchte die Reformation nicht erst der Gotik das Ende zu bereiten. Das besorgte die Renaissance, dieser künstlerische Ausdruck des wissenschaftlichen Humanismus. Seit drei Jahrhunderten war aber die Gotik schon in ihrer Ausbildung auf dem Höhepunkt angelangt, seit zwei Jahrhunderten waren ihre Formen mehr ein toter Schulballast, den jede frisch in die Welt hinausrudernde künstlerische Regung über Bord zu werfen suchte; war sie akademisch verknöchert. Sie fiel ohne Sang und Klang, sowie die Welt andere Formen als die ihrigen kennen lernte, denn längst war man ihrer müde! In Deutschland gab es keine Kämpfe um ihr Bestehen, wie in der Lombardei und in Burgund!

2672. Humanismus und Renaissance.

Freilich erntete man statt ihrer nur äußerliches Gut. Es ist die Eigentümlichkeit der deutschen Renaissance, wie sie sich in der Zeit der kirchlichen Zwistigkeiten, des Verfalles des Reiches, des gesellschaftlichen Zusammenbruchs bis zu der Auflösung im 30jährigen Kriege entwickelte, daß sie in allem Kleinen groß und in allem Großen klein ist. In Italien deckte sich das klassische Streben mit den Zielen der Besten im Volk: Dort wurden Humanismus und Renaissance zu Volksströmungen, dort wurde die schöne Form zu einem Ziel, dessen Erreichung die Menge erregte: Das Römertum war dort Rückkehr in die eigene Geschichte. In Deutschland war die Renaissance ein Spiel mit leicht erlernten Einzelheiten. Es ist zu bedauern, daß dieses Spiel sich breit machte und bald zum Wesentlichen der Kunst wurde.

2673. Wert der Spätgotik.

Welche Wege aber der deutsche Volksgeist eingeschlagen hätte, wäre die Renaissance nicht gekommen, das lehrt am eindringlichsten die fränkische und sächsische Kunst: Sie lehrt es dem, der sich vom Gesetz der Stilrichtigkeit zur freien Erkenntnis der ins Kunstwerk gebannten Gedanken durcharbeitet; dem, der verstehen lernte, daß nicht irgend eine Schönheit, irgend ein altes Gesetz, sondern die Ausprägung der volksbewegenden Strömungen das letzte Ziel des Schaffens ist.

Ein solcher wird den Bauten, die als reizlos und mißförmig, als leer und die dem gotischen System zu Grunde liegenden Gesetze verleugnend verachtet werden, und den Gestalten, die im Drange des stürmischen Wollens übertrieben ausdrucksvoll ausfielen, Gerechtigkeit widerfahren lassen: Sie sind nicht so schön als manche andere Werke, aber sie sind erfüllt bis in die Tiefen von dem Drang, durch Kunst den höchsten Zielen zu dienen; sie sind deutsch, denn sie sind Dürerisch!

13) Schwaben und Bayern.

2674. Augsburg.

Jene Vorbedingungen, die zur Entfaltung einer freieren Kunstweise nötig waren, boten zunächst fast allein die deutschen Handelsstädte, vor allem Augsburg und Nürnberg, die Mittelpunkte des deutschen Gewerbefleißes und bald auch des Bankverkehrs. Seit 1368 hatten in Augsburg die Zünfte die Verwaltung den vornehmen Geschlechtern entrissen; es ist dasselbe Jahr, in dem Johannes Fugger, ein schwäbischer Leineweber, in die Stadt einzog. Noch war im folgenden Jahrhundert das Aufblühen durch Wirren gestört: Die Kämpfe mit Bayern und dem Landadel, die Vertreibung der Juden 1438, das heftige Auftreten der Ketzerei, die so überhandnahm, daß 1451 der Rat den Hussiten eine Halle zu ihrem Gottesdienst anwies — noch heute erinnert an sie die Ketzergasse —, Capristanos stürmische Bekehrungen (1450 und 1454), der Aufstand des Bürgermeisters Ulrich Schwarz, der 1478 gehenkt wurde, bilden eine Kette von Beunruhigungen. Aber still griffen die Kaufleute mit ihren Beziehungen immer weiter. In den Niederlanden und in Italien arbeiteten ihre Faktoreien; ihre Wechsel gingen nach Portugal wie nach dem Asowschen Meere.

2675. Die Gewerbe.

Und während die Weber und Gerber, die Waffenschmiede und Goldarbeiter, die Buchdrucker und Tischler ununterbrochen neue Handelswerte schufen, begannen die Leiter des Handels mehr und mehr der Gesamterzeugung von Metallen sich zu bemächtigen, unterstützt von den Nürnbergern. Sie beteiligten sich an den Bergwerken Kärntens und Tirols, in den Tauern, bei Villach, bei Schwaz, Rauris, Gastein, Vellach, Rottermann, Schladming. 10000 Zentner Messing führten sie allein vom Werke Fuggerau 1507—1510 nach Venedig aus. Sie bauten die Straße über den Jablunkapaß der Karpathen nach Teschen, des Krakauer Kupfers wegen; sie griffen in das Bergwesen Spaniens ein; sie errichteten Werke in Georgenthal in Thüringen; sie gaben die Gelder zum Betrieb der Werke in Neusohl in Ungarn (1495), deren Kupfer über Danzig und Stettin nach Antwerpen und Lissabon ging. Im fernsten Osten wie im Westen hatten sie bei allen großen Geldgeschäften die Hand im Spiele, wußten sie und die andern großen Bankfirmen die Könige und Fürsten zu ihren Schuldnern zu machen. Mit dem Niedergang der Medici als Bankhaus verstanden sie, gleich den Welser, den Vöhlin, Höchstetter, Rem, gleich den Peutinger von Regensburg, den Hirschvogel, Imhof, Holzschuher, Ebner, Baumgärtner, Volkamer von Nürnberg, sich an deren Stelle zu schieben.

2676. Der Handel.

Augsburg wurde der bevorzugte Sitz der großen Handelsgesellschaften, deren Einfluß sich bald auf das ganze gesellschaftliche Leben des deutschen Volkes bemerkbar machte, jener in kühnen Spekulationen auf Grund mächtiger Geldkraft fast überall siegreich im Handel auftretenden, die großen Gebrauchswerte sich zinspflichtig machenden Handelsringe, gegen deren Herrschaft weder des Volkes Groll noch der Fürsten Neid aufzukommen vermochte. Sie zogen selbst den Handel mit den notwendigsten Lebensmitteln an sich und störten so die volkswirtschaftliche Entwicklung in empfindlichster Weise; sie drängten die Kleinen beiseite und gingen überall darauf aus, zum mindesten die Gesamteinfuhr in ihre Hand zu bekommen, um die Preise willkürlich emporschrauben zu können. Die Klagen über „Großwucher und Schinderer", in denen gerade die Einsichtigen nicht ermüdeten, die abenteuerlichen Erzählungen von der unerhörten Raschheit der eingestrichenen, nicht auf Arbeit beruhenden Gewinne,

ließen sie als schlimmer wie die Juden erscheinen, die man eben vertrieben hatte. Sie ziehen nicht nur den gar entbehrlichen Plunder an fremden Waren, sagt Geiler von Kaisersberg, sondern auch, was zum Leben nötig, wie Korn, Fleisch, Wein und sonstiges, in ihr Monopolium und schrauben die Preise nach ihrer Geldgier und ihrem Geize und nähren sich mit der sauren Arbeit der Armen. Sie schädigen die ganze Gemeinde. Man sollte ausziehen, sie zu vertreiben von einer ganzen Gemeinde, wie die Wölfe, die Gott und die Menschen hassen, wann sie weder Gott noch die Menschen fürchten; sie machen Hunger und Teuerung und töten arme Leute. Es half der Ritterschaft nichts, daß sie auf dem Kölner Reichstage von 1512 ein Verbot gegen die schädlichen Hantierungen und Fürkaufe durchsetzte, ein Gesetz, das das Ansammeln einer Ware in einer Hand mit polizeilichem Einziehen bestrafte. Luther wie Zwingli eiferten gegen sie, während Eck auf einer Disputation in Bologna 1520 ihre Geschäftshandhabung verteidigte; wie denn auch Peutinger, in eigener Sache redend, die Handelsfreiheit auf dem Nürnberger Reichstage 1522 in Schutz nahm. Es siegte das Geld, der bankmäßig entwickelte Kredit über alle seine Gegner.

2677. Die Großkaufleute.

Und wie in Florenz, so führte in Augsburg und den mit ihm wetteifernden süddeutschen Handelsstädten das Geld eine Befreiung der Menschen herbei, einen Umsturz in der Wertmessung des Einzelnen, ein Hervortreten des Ich, das sich durch Erwerb eine höhere gesellschaftliche Anerkennung zu schaffen vermochte. Es ist kein Zufall, daß die Kunstgeschichte nun auch hier sich in eine Künstlergeschichte wandelt; daß der vom Eintritt in eine Zunft befreite Künstler sein Haupt zu erheben vermochte. So wenig wie den Medici war freilich den Fugger und ihren Genossen die Kunst ein tieferes Lebensbedürfnis: Sie war ein Mittel ihrer Macht oder doch eine von dieser ihnen auferlegte Pflicht. Auch sie lebten nach Machiavellis Buch vom Fürsten nach der in ihm gelehrten Lebensweisheit. Wohl findet sich am Schluß des 21. Kapitels dieses Buches ein kurzer Absatz, daß ein Fürst vorzügliche Männer in jedem Fache ehren, sie anfeuern solle, sich anzustrengen; daß er ihnen innere Ruhe schaffen und sie in ihrem Kreise besuchen müsse. Aber es geschieht dies nur um des großen Rufes willen, der freilich besser gewonnen werde durch kluge Ausnützung politischer Verhältnisse, durch die höchste Selbstsucht: Dem Renaissance-Fürsten wie dem Renaissance-Geldmann ist die Kunst nicht Selbstzweck, sondern ein politisches Hilfsmittel, und zwar ein durchaus nebensächliches; und das, was wir an Äußerungen der Fugger über die Kunst kennen, geht über ein mäßiges Protzentum nicht hinaus. Der Tanz ums goldene Kalb, den das 16. Jahrhundert so eifrig vollführte, er hielt auch noch das die Fugger bewundernde 19. in seinem Takte.

2678. Volkstum.

Nicht von oben kam die Erleuchtung, weder von den Bankleuten noch von den Fürsten: Sie drang von unten empor. Wohl fühlte die Geistlichkeit mit der Menge und wehrte sie nach Kräften den eigenen Schäden entgegen; wohl waren die besten unter den Großbürgern Freunde einer höheren, klassischen Bildung: Ein Konrad Peutinger, ein Wilibald Pirkheimer, die sich an die Spitze der Neugelehrten, des Humanismus in Deutschland stellten. Aber die großen Gewalten lagen nicht bei ihnen, nicht in ihrem ciceronianischen Latein. Den Umschwung der Zeit bereitete das volkserschütternde Wort eines Sebastian Brant, eines Geiler, eines Heinrich Bebel, eines Thomas Murner und endlich eines Ulrich von Hutten vor. Guttenbergs große Erfindung war es, die vor allem befruchtend auf die Massen wirkte, die die Dämme der Belehrung brach und die Fluten auf das lechzende Brachland führte; die endlich die Bibel, die Vulgata wie ihre Übersetzungen, den Laien in die Hand gab. Und war die Sprache auch noch in diesen ungefüge; erkennt man, daß das Volk ohne echte Bibelkenntnis gelebt, diese nicht mit ihm in inniger Verbindung gestanden hatte, Bibelsprache und Volkssprache noch Verschiedenartiges waren; so sollte doch der große Mann bald kommen,

der mit einem Schlage die heilige Schrift für jeden lesbar und zu einem deutschen Volksbuch von unvergänglichem, auch sprachlichem Werte machte.

Die deutsche Kunst blieb daher auch noch lange Volkskunst oder, wenn man will, Handwerkerkunst. In den reichen Handelsstädten faßte sie nun wieder Boden, wuchs sie stetig zunächst als Kunstgewerbe. Als solches hat sie auch allein den Verwelschungen der späteren Zeit Widerstand geleistet.

2679. Kirchenbau.

Wie in Florenz, zur eigentlichen Zeit der Blüte der Medici, der Kirchenbau rastete, so in Augsburg. Es ist kein Bauwerk von hervorragender Bedeutung dort entstanden in der Zeit, in der das Geld in Strömen der Stadt zufloß. Wohl aber genossen die Augsburger Baumeister als Techniker weithin Ruf, rückten sie an die Stelle der mit dem 15. Jahrhundert niedergehenden, großen Steinmetzenfamilien: Meister Valentin, der 1474 St. Ulrich und Afra noch als kreuzförmige Basilika mit einschiffigem Chor baute, wurde bald durch seinen Polier Burkhard Engelberg (aus Hornberg, seit 1477 nachweisbar, † 1512) erfetzt, der 1506 Stadtbaumeister wurde, nachdem er 1499 der Kirche ihr eigenartig reiches Netzgewölbe gegeben hatte. Auf ihn dürfte der Chor von St. Anna (1510), die Sterngewölbe des Kreuzganges am Dom und manches andere zurückgehen, was zum Teil bald wieder zerstört oder im 18. Jahrhundert verändert wurde. Er war vor allem um seiner Erfahrung willen weithin gesucht. Als man am Bau der St. Kilianskirche zu Heilbronn 1480, nicht weiter wußte, erforderte man seinen Rat. Dann wurde er wieder nach Ulm berufen, als 1493 der dortige Münsterturm Risse; zeigte er hatte wesentlichen Anteil an dessen weiterer Planung, namentlich war er es auch, der die breiten Seitenschiffe durch eingestellte Säulen so abteilte, daß nun die Kirche fünfschiffig wurde (1502 und 1507). Die reichen Gewölbe sind sein Werk. In Bern fiel ihm eine ähnliche Aufgabe zu, indem er für den auch dort rissig gewordenen Turm, 1508, eine neue „Visierung“ (in Holz geschnitzter Entwurf) schuf, nach dem Peter von Basel, der damalige Meister, das Werk fortführte. Ebenso machte er 1501 den Plan für den reizenden Turm der Pfarrkirche in Bozen um 1510 im Bau und wurde nach Nördlingen mehrfach (1502, 1503) zur Raterteilung berufen. Es ist immerhin beachtenswert, daß ein Baumeister schon zu jener Zeit mit Hilfe von Modell und gezeichnetem Plan sich eine Thätigkeit zu verschaffen verstand, die weit über das Gebiet seines Wohnortes hinaus sich erstreckte.

2679a. Burkhard Engelberg.

2680. Wohnhausbau.

Leider hat sich vom älteren Wohnhausbau in Augsburg sehr wenig erhalten. Das Wachsen der Prachtliebe und der rasch folgende Umschwung des Geschmackes zerstörte das meiste. Aber es ist doch deutlich erkennbar, daß die alten, deutschen Formen noch lange im Gebrauch blieben. Kenntnis der neumodischen Art, wie sie in Italien geübt wurde, hatten die auf ihre Abstammung von den Römern stolzen Augsburger jener Zeit sicher schon. Fehlen doch deutsche Namen nicht in der Liste der Schüler des Squarcione; gingen doch die regsten Beziehungen zwischen Mailand und Augsburg, Venedig und Regensburg hin und her. Aber die Stadt blieb noch lange bei ihrer Weise, hielt an ihrer deutschen Art fest. Man sollte glauben, daß ihr dies nicht minder klar bewußt gewesen sei, wie etwa den Burgundern zu gleicher Zeit.

Vergl. S. 115, N. 2559.

2681. Malerei. Hans Holbein d. Ä.

Und so setzen denn die deutschen Meister sich bis ins 16. Jahrhundert in ihrer Art durch, kämpfen sie für die Ausgestaltung des ihnen Eigenartigen. So vor allem Hans Holbein der Ältere (geb. 1473? zu Augsburg, † vor 1524 zu Augsburg?). Schon in seinem ersten Werk (1493, im Dom zu Augsburg), zeigt er sich als ein Maler, der, wie alle seiner Zeit, aus verschiedenen Quellen zu schöpfen, aber dabei sich selbst treu zu bleiben wußte: Er malte die Geschichte der heiligen Anna, der Mutter Mariä und der Jugend des Heilandes in vier Bildern, in denen er sich gezwungen sah, die Erfindungen einer mönchischen

Grübelei über die Geheimnisse der Menschwerdung Christi zu verbildlichen: Aber er schuf lebendige Vorgänge, zeigte sich erfahren in der Beobachtung seelischer Regungen, ohne in gleicher Weise in Übertreibungen zu fallen, wie die meisten seiner Zeitgenossen. Die Grablegung der heiligen Afra für eine von Burkhard Engelberg erweiterte Kapelle auf der Lechinsel (von 1495), zwei kleine Madonnen (1493 und 1499 im Germanischen Museum zu Nürnberg) und andere gleichzeitige Arbeit zeigen ihn an der Arbeit, sich malerisch zu vertiefen, der Farbe neue Reize, erhöhte Leuchtkraft abzugewinnen, ein eigenes Verhältnis zu den Dargestellten zu gewinnen. Denn, wenngleich in einigen Zügen die Jungfrau bildnisartige Selbständigkeit zeigt, so bleibt die Anordnung doch immer noch streng in den Grenzen, die Eyck ihr gesetzt hat: Es wurde nicht ein neuer Vorwurf gefunden, sondern zunächst nur eine neue Umbildung. Die Wendung vollzieht sich 1501 in Frankfurt a. M., wo Holbein für die Dominikaner wieder eine jener wissenschaftlich ausgeklügelten Vorwürfe zu malen hatte, die gerade diesem Orden eigen waren: Neben dem im Norden allerwegen üblichen Stammbaum Christi einen solchen geistiger Abstammung des Ordens von seinem Stifter und dessen größten Nachfolger, eine Aufgabe, die der Kardinal Torquemada erfunden, schon Fra Angelico gemalt hatte, ohne ihr eine künstlerische Seite abgewinnen zu können, die aber Holbein auf seinen rechten Weg, auf das Bildnis führte: Er ist der ersten deutschen Maler einer, der in den bildlichen Darstellungen diesen Stammbaum mit voller Sicherheit das Wesen jedes Mannes erfaßte und mit vollster Redlichkeit darstellte. Und gleichzeitig gewann er an Entschiedenheit in den Bewegungen, an Verständnis für den Aufbau des menschlichen Körpers: Er trennte gelegentlich noch die Farbe von der Zeichnung, um sich dieser allein hingeben zu können; er malte grau in grau auf blauem Grund: Die Leidensgeschichte des Herrn (Sammlung zu Donaueschingen), bei der die lebhafteste Bewegung glaubwürdig dargestellt ist, die phantastisch gewappneten Landsknechte sich frei in den Hüften bewegen, die Hände zugreifen, die Füße sich einstemmen — all dies viel mehr, als dies irgend ein früherer Deutscher erstrebt hatte. Wenn dann auch in dem für das Kloster Kaisheim gemalten Altar (1502, jetzt Pinakothek zu München) die Anordnung noch manchmal hölzern, das Gefühl für die Raumwirkung innerhalb der meist als Ort der Vorgänge gewählten, altertümelnden Kirche unsicher ist; so fehlt doch den Gestalten selten die überzeugende Glaubwürdigkeit, das Zurückgehen auf thatsächlich Gesehenes, der bildnisartige Zug, der Holbein sogar veranlaßte, auf dem Dankbild für den Bürgermeister Ulrich Schwarz, Gottvater als einen alten Augsburger darzustellen, der bei der Anstrengung des Schwertziehens die Augen zukneift. Er wandelte also den Weg zur Wahrheit in rücksichtsloser Gradheit, gleichviel, welches das unmittelbare Ergebnis sei. Die größeren Bilder gelangen ihm im Aufbau zumeist wenig: Sie behielten etwas Gezwungenes. Am besten überwand er diese Schwäche in dem prächtigen Bilde: Die Basilika St. Paul (1504, Galerie zu Augsburg). Er hielt hier die Gestalten in Gruppen zusammen, ließ die hinteren kleiner erscheinen, verband sie durch ein sorgfältig gezeichnetes, in starker Oberaufsicht perspektivisch sich verkürzendes Steinpflaster, schuf Ausblicke in die Ferne, doch ohne daß es ihm noch ganz gelang, damit den Eindruck räumlicher Tiefe im Beschauer lebendig zu machen: Aber er gab den einzelnen Menschen eine so frische Selbständigkeit, so ansprechend eigene Züge, daß den Beschauer unwillkürlich die Neigung ankommt, sich über ihr Wesen Rechenschaft zu geben, sich den Einzelnen seinem geistigen Inhalt nach zu erklären: Mit Recht ist die nur vom Rücken aus sichtbare sitzende Frau inmitten des Bildes ebenso wegen des malerischen Wertes des Stückes lebenswarmer Haut am Nacken, als wegen der Innigkeit, mit der ihre ruhig andächtige Haltung erfaßt ist, gerühmt worden. Noch kommt er vom Reliefstil des Bildhauers und von der Flächenhaftigkeit der Glasmalerei nicht ganz los: In den Darstellungen der Legende der heiligen Ursula und dem Tod der Maria (nach 1507, Rudolfinum Prag) ahmte er nochmals einfach das Flachbild nach, und

Vergl. I, S. 627, N. 2035.

selbst an seinem Hauptwerk, der Marter des heiligen Sebastian (1515, München, alte Pinakothek), ist zwar die Farbe von höchstem Reiz, der nackte Körper des Heiligen sorgfältig behandelt, die Bewegung der Schützen, namentlich der vom Rücken gesehenen, geradezu meisterhaft; aber den Gestalten ist das Bild zu eng, sie drängen gegen den Rahmen, obgleich der Hintergrund in eine malerisch reizvoll behandelte Ferne weist. Die vollste Freiheit zeigen dagegen die beiden Heiligen auf den Flügeln: Standbilder vornehmster Art, farbig von höchstem Reiz, hineingestellt nun schon in eine von Renaissancearchitektur umrahmte Landschaft. Rang sich Holbein somit nicht völlig frei von der der Zeit anhaftenden Schulform, so erwies er sich dort überall als wahrhaft großer Künstler, wo er nicht ein abgerundetes Bild schaffen wollte; so in seinen Skizzen, namentlich in den Silberstiftzeichnungen, die Bildnisse von Männern und Frauen seiner Umgebung darstellen: Sie gehören in ihrer Schlichtheit und Redlichkeit zu den über Stil und Zeit stehenden Offenbarungen der Kunst, sind Werke von reinster Vollendung, ebenso sehr künstlerisch wie menschlich reife Schöpfungen eines in seinem Können sicheren Meisters.

Und trotzdem hat ihn das reiche Augsburg in ärgster Bedrängnis gelassen. Schulden, Pfändungen um geringe Beträge: Der Maler, der die nüchternste Scholastik der Dominikaner zu einem Kunstwerk zu gestalten verstand, schied verarmt aus jener Zeit der riesigen Vermögensanhäufungen, der Kirchenstiftungen und der Hast der guten Werke: Die Kunst war für die Kirche wie für die Geldmänner in Deutschland ein Handwerk, aber sie war ein solches, das seinen Mann nicht nährte!

2682. Jakob Fugger.

Und doch forderte der Wohlstand der Fugger sie zu Ausgaben aller Art heraus. Gerühmt wurden sie wegen des Baues der Fuggerei (1519), eines mit Thoren und Kirche versehenen Stadtviertels von 53 kleinen Häusern mit 106 Wohnungen für Arme, denen diese fast kostenlos zugewiesen wurden; für Krankenhäuser, für seelsorgerische Zwecke machten sie Stiftungen. Aber wenn Jakob Fugger bei seinem Tode (1525) die für jene Zeit unerhörte Summe von 6 Millionen Goldgulden hinterließ, wenn man vergleicht, was ein wirklicher Menschen- und Kunstfreund mit Wenigem zu leisten vermag, so erkennt man auch hierin die Macchiavellische Moral, die den Großen warnt, freigebig zu sein; ihm aber empfiehlt, freigebig zu scheinen. Dem Manne, der sich die Wahl Kaiser Karl V. eine halbe Million kosten ließ, weil sie für sein Geschäft vorteilhaft war, darf man es nicht zu hoch anrechnen, wenn er den Handwerkern seiner Stadt, mit deren Waren er handelte, zu verdienen gab.

2683. St. Annen-Kapelle.

Bezeichnend aber ist, daß er ganz entschieden Anteil an der wachsenden Bevorzugung fremder Kunst hatte. Die Fuggerkapelle zu St. Anna (begonnen 1509) ist das erste Werk in Deutschland, das entschieden in Renaissanceformen gehalten ist und zwar nicht in der Art, daß diese nur eine ornamentale Zugabe zur alten Form sind, sondern daß sie den ganzen Entwurf beherrschen. Ein Venetianer dürfte hier die Hand im Spiele gehabt haben. Ähnliche Formen finden sich in einem der Höfe des Fuggerhauses, jenes mächtig ausgedehnten, aber nur noch Spuren alter Pracht aufweisenden Gebäudes.

2684. Die Augsburger Maler.

Nach oberitalienischer Art wies Fugger der Malerei den äußeren Schmuck seines Hauses zu. Mit diesen kamen jene Meister in Aufnahme, die das Fremde in sich aufzunehmen verstanden hatten: Hans Holbein der Ältere stand noch inmitten eines Künstlerkreises, der im wesentlichen am Alten hing; sein Bruder Siegismund trat wenig hervor; hieher gehört ferner Gumpolt Giltinger (geb. um 1460, † 1522), dessen Hauptwerk (Anbetung, in Privatbesitz zu Augsburg) bildnisartige Züge von hohem Reiz, wenngleich eine etwas gefüllte Anordnung zeigt; ihm wie dem Ulrich Apt († 1532) fehlte noch das Vermögen, den feinen Hintergrund mit dem Boden, auf dem die eigentliche Handlung sich abspielt, klar erkennbar zu vereinen. Apts Kreuzigung entbehrt sogar ganz der Fernsicht zu Gunsten eines schwung-

voll gemalten Himmels: Aber nicht vielen gelang es, eine große Menge von Gestalten, wie hier auf Mittelbild und Flügel, so zu gemeinsamer Teilnahme an einem Vorgang zu fügen; nicht vielen waren so tief erfaßte Gestalten geläufig, wie der nach oben schauende vornehme Jüngling auf dem rechten Flügel oder die des Johannes in der Beweinung Christi (Pinakothek München).

2685. Hans Burgkmair.

Das Streben dieser Künstler war sichtlich nicht auf Italien gerichtet, obgleich sie sich dem von dort Eindringenden nicht grundsätzlich verschließen. Anders bei **Hans Burgkmair** (geb. 1473, Schüler Schongauers, seit 1501 in Augsburg thätig, † 1531), dem Meister, der am meisten sich italienischen Einflüssen zugänglich zeigte und auch als erster die Bauformen der Renaissance in seine Bilder aufnahm. Auch er malte Bildsäulen, einzelne, in sich abgeschlossene Menschen. So St. Sebastian, eine fast nackte Gestalt von großer Sorgfalt der Zeichnung; und Kaiser Konstantin (1505, Germanisches Museum, Nürnberg): Spätere Hände fügten den Hintergrund ein, ohne dadurch das Bild zu beeinträchtigen; die Krönung Mariä (1507, Galerie Augsburg), zwei ruhig thronende Gestalten, umgeben von Scharen knieender Engel, ist eines der ersten Bilder von völlig befriedigender Raumwirkung; Kaiser Heinrich und St. Georg (Galerie zu Augsburg, 1519), Bildnisse von vornehmer Haltung, wie er denn solche auch mit der unmittelbaren Absicht des Darstellens einer bestimmten Persönlichkeit geschickt malte: Sein eigenes Bildnis und das seiner Frau; bewegt in der Stellung; sie hält einen Spiegel vor, beide Gesichter erscheinen in diesem als Totenköpfe! Es ist das ein wenig künstlerisches Gedankenspiel, angekränkelt vom Wunsche nach einer außerhalb des künstlerischen Kreises liegenden Geistreichigkeit.

2686. Albrecht Altdorfer.

Diesen Maler nun und neben ihm noch einen Regensburger, **Albrecht Altdorfer**, bevorzugte Fugger; beide zusammen bemalten seinen Augsburger Wohnsitz: So den sogenannten Damenhof (1515), wo sich das Renaissance-Ornament in besonders reizvoller Weise mit den den Ehren Kaiser Maximilians gewidmeten Schilderungen vereint.

Altdorfer (vor 1480 geboren, † 1538) gehörte zu den Führern der Stadt Regensburg. Er war ihr Baumeister und als solcher das dem Bauwesen vorstehende Ratsmitglied. Eine künstlerische Bethätigung im Bauwesen ist nicht nachweisbar. Aber er verstand etwas von der Sache und bewies dies in den mit Vorliebe Architekturen in die Landschaft einstreuenden Hintergründen seiner Bilder. So namentlich auf der Ruhe auf der Flucht (1510, Berliner Museum), auf der Maria (Sammlung zu Sigmaringen). Aber zumeist sind es Ruinen, die er mit vollem Sinn für ihre romantische Schönheit darstellte; oder verwinkelte Kleinbauten, die sich wirr ineinander schieben. Nicht die wohlgeordnete Architektur reizt ihn, sondern im Sinne des großen Tonangebers der Romantik, Dürers, der Wert, den das Bauwerk in der Natur hat. Und dieser widmete er sich vor allem. In seinen Bildern zeigt sich eine ähnliche leidenschaftliche Liebe für Wald und Feld, für das Düster des Laubschattens, wie für das Licht des Abendhimmels. Er war wohl der erste, der reine Landschaftsbilder in Kupfer radierte, noch in flüchtigen, auf späterer Ausmalung berechneten Strichen. Er übertrug diese Art auf das Bild, in das er hineinflocht, was ihm an Sehenswertem in der Welt vor Augen kam, unbesorgt darum, ob nicht der Formen zu viele werden.

Auch er liebte es, von der alten Formensprache abzugehen, darin der Richtung der Stadt folgend. Denn hier versuchte man es zuerst, italienische Formgedanken im Großen aufzunehmen in dem merkwürdigen Bau der Neupfarrkirche (1519—1542).

2687. Regensburg.

Dieser hat seine Geschichte: Regensburg hatte nach heftigen inneren Kämpfen mit den Großbürgern, dem Bischof und den nachbarlichen Fürsten eine schwere Niederlage der Zünfte erlebt und namentlich der Künstler, die an ihre Spitze traten: **Wolfgang Roritzer**, der

Dommeister 1514 enthauptet worden. Mit ihm, dem Schöpfer des prächtigen Sakramentshauses im Dom (seit 1493) endet die Gotik. Sein Nachfolger, Erhard Heydenreich († 1524), dürfte der Verfertiger der schönen Renaissancefenster am Domkreuzgang sein, die freilich mehr Niederdeutsches als Italienisches zeigen. Es treffen sich also hier wieder scharf die Gegensätze. Als man nun 1519 die Juden vertrieb, ihre Synagoge niederriß, eine neue Wallfahrtskirche zu Ehren der „Schönen Marie" errichtet wurde — eines Gespenstes, wie sie Dürer nennt —, da berief man einen Augsburger, Hans Hueber, der das Modell für den Neubau schuf (im Rathaus erhalten). Er wollte einen Zentralbau nach Art der lombardischen jener Zeit schaffen, ein Sechseck mit fünf kleinen Kapellen und einem großen Chorbau. Aber das eigenartige Werk kam nicht zu stande. Man begnügte sich mit einem wesentlich einfacheren, mehr den gewohnten Formen entsprechenderem Plane.

Vergl. S. 125, N. 2588.

2688. Bayern.

Auch in Bayern erlangte diese Kunstweise keine weitere Blüte. Die Münchner Bildnerei erweckt zwar noch Teilnahme durch eine Reihe von herben, ernsten Schnitzereien, die lange bei der alten Stilart verharren. Die Altäre zu Merlbach (1513), zu Mitbertshofen (1510), zu Moosbrunn (1510) zeigen ein Fortschreiten zur Freiheit in Bewegung und Aufbau der Gestalten, freilich nicht ohne Hinneigen zum Handwerksmäßigen, zur heftigen Bewegung in Gewand und Gliedern. Auch die Malerei blieb, von den Knotenpunkten der Entwicklung zurückgedrängt, auf der im 15. Jahrhundert erreichten Stufe stehen und verfiel bald in derbere Schulweise. So selbst bei dem Besten, bei Michael Ostendorfer (seit 1519 in Regensburg nachweisbar, † 1559). In Hans Wertinger (Hofmaler in Landshut 1494 bis 1526 nachweisbar), Melchior Feselen (aus Passau, arbeitet in Ingolstadt, 1533 bis 1536 in Frankfurt a. M., † 1538) klingt dann die Schule Altdorfers aus, während nach Schwaben mehr Burgkmairs Art hinübergreift: In Ulm wußte Martin Schaffner (1508—1535 genannt, † 1541?), ohne eben ein tiefer Künstler zu sein, gefällige, sorgfältig durchgebildete Gemälde zu schaffen: So die Anbetung der Könige (Germanisches Museum); die Darstellung im Tempel (Pinakothek München), an der bezeichnenderweise, wie bei manchen Arbeiten Burgkmairs, der Altar, also die Bildumrahmung gotisch, der dargestellte Raum statt der früher beliebten romanischen in Renaissanceformen gehalten ist; andeutend, daß man gelernt habe, zwischen altertümlicher Kunst in Deutschland und Antike zu unterscheiden; es sollte hier also der neue Stil noch als alt wirken! Bernhard Strigel wurde um 1460 zu Memmingen als Sohn des tüchtigen Malers Ivo Strigel (geb. 1431, † nach 1512) geboren und ist als thätig bis 1525 nachweisbar; er war namentlich in seiner späteren Zeit ein geschätzter Bildnismaler.

2689. Bildnerei.

Hinsichtlich der Entwicklung der Bildnerei kann Augsburg sich mit Nürnberg nicht messen. Nur wenige Meister treten mit ihren Namen hervor, wie Adolf Dowher, der für die erzgebirgische Bergstadt Annaberg den kostbaren Altar in Marmor und Solenhofer Stein ausführte (1522). Es ist ein Werk von wenig gereifter Stilmischung und unklarem Entwurf, schön in den Einzelheiten, reich an Figürlichem: Der Stamm Jesse gab dem Meister Gelegenheit, nach Art Hans Holbeins des Älteren vielerlei Menschen zur Schau zu bringen. Von ihm auch ein Altar in St. Ulrich und Afra (1514). Vielleicht hatte er auch an Jakob Fuggers 1504—1522 errichtetem Grabmale Anteil, das deren Kapelle in der Annakirche schmückte; leider erhielt es sich nur in wenigen zerstreuten Resten. Hans Beirlin schuf den Bischöfen Friedrich von Zollern († 1505) und Heinrich von Lichtenau († 1517) im Augsburger Dom prächtige und in den Einzelheiten kraftvolle Arbeiten.

Die Geschichte der deutschen Bildnerei liegt noch völlig im argen! Der innere Zusammenhang im Schaffen dieser Meister fehlt noch fast ganz. Es sind Einzelbeobachtungen, die hier zusammengetragen werden mußten.

14) Südwest-Deutschland und Holbein.

2690. Die politische Lage.

Der südwestliche Teil des deutschen Sprachgebietes war von allen der staatlich zerrissenste, politisch-machtloseste. Im schwäbischen, oberrheinischen, burgundischen Kreise, in der Eidgenossenschaft und den österreichischen Vorlanden drängten sich die kleinen und großen städtischen Gemeinwesen, geistliche und weltliche Fürstentümer, Grafschaften und freie Abteien in wirrer Zahl durcheinander, jede eifersüchtig ihre Rechte wahrend, jede mit dem Bestreben, auf ererbtem Rechte zu beharren, sich in sich abzuschließen, fremde Gewalten von sich fern zu halten.

2691. Die Städte.

Der Löwenanteil am Fortschritte der Zeit fiel hier wieder den Städten zu: Straßburg und Ulm, Basel und Zürich, Konstanz und Stuttgart bildeten in handelspolitischer Beziehung die Vororte, ohne daß einer dieser eine Stellung gleich jener von Augsburg und Nürnberg sich zu erringen wußte. Alt war hier das Streben, wenigstens aus dem sittlichen Verfall herauszukommen, für dessen Hereinbrechen man vor allem die Geistlichkeit verantwortlich machte. Die humanistische Bewegung fand allerorten regen Anteil. Reuchlin gehört diesen Landen an; in Hagenau erschien der erste Teil der Dunkelmännerbriefe, in Basel die folgenden; Erasmus hatte hier vielfach seinen Sitz; Hutten verdiente sich im Streit gegen die württembergischen Grafen seine schriftstellerischen Sporen. Straßburg war der Mittelpunkt der Gottesfreunde, jener letzten mystischen Form des Glaubensdranges, jener in der Tiefe wurzelnden frommen Handwerkervereine; in Sebastian Brant und Johann Geiler von Kaisersberg trat der Ernst sittlicher und kirchlicher Erneuerung hier am kräftigsten vor die Öffentlichkeit. Er gewann eine durchaus bezeichnende Form, die des geistreichen Spottes über die Fehler der Welt; er zeichnete ein allgemeines Narrentum, die Gesellschaft in ihrer Verkehrtheit; er war zunächst mehr verneinend als aufbauend; mehr bitter, läuternd als schaffenskräftig. Aber er war gegenüber dem Treiben der Gelehrten volkstümlich, packte die Massen, sprach ihre Sprache, lachte und weinte mit ihnen; gab ihrem Zorn und ihrer Verachtung den kräftigsten Ausdruck; bereitete die Freiheit der Kritik vor, die dem Umdenken zu neuem Glaubensinhalt, dem Abstoßen des Veralteten vorausgehen muß.

2692. Malerei.

Diese Art äußerte sich denn auch in der Kunst, die nun die Führung übernahm, in der Malerei. Ein mit reichem Farbensinn begnadetes Volk suchte bei seinen Malern die Lösung neuer Aufgaben: Nicht mehr wollte es das ruhige Dasein der Heiligen in würdigen, goldstrahlenden Bildern sehen, sondern der war sein Mann, der im Kunstwerk einen der die Zeit bewegenden Gedanken sinnenfällig zu machen verstand. Wohl bestellten Kirchen und Behörden noch Altäre alter Art, aber der eigentliche Fortschritt weilte bei den Bildern, den Meistern, die mit der Zunge Geilers zu sprechen wußten. Fast alle bedienten sich des Holzschnittes, um ihre ernstesten Gedanken vielen zugänglich zu machen; fast überall kam die Kampfstimmung zum Vorschein, wie sie nun das ganze Volk durchzog. Die Gegensätze nebeneinander zu rücken, erschien künstlerischer als das Ausgleichen zu schöner Einheit; das Aufgreifen des Neuen, namentlich der lombardischen Bauformen, lobenswerter als das Festhalten an den idealistisch gewordenen Gestaltungen der altheimischen Gotik; in der Zeit zu leben, wichtiger, als sich in die Vergangenheit zu versetzen; die Natur wahrheitlich ins Bild zu bannen, vornehmer, als einen idealen Zustand zu erträumen. Die in Martin Schongauer schon wirksamen Gedanken einer neuen, bürgerlichen, laienhaften, gedankenreichen Kunst kamen zum Abschluß.

Vergl. S. 101, N. 2522.

2693. Hans Baldung, Grien.

Die Schule des großen Kolmarer wirkte noch im ganzen Lande nach. Aus ihr heraus entwickelte sich der bedeutendste Renaissancemeister des deutschen Westens Hans Baldung, genannt Grien (geb. zu Weyerstein bei Straßburg vor 1480, eine Zeit lang in Dürers Werkstätte, seit 1507 in Straßburg, † 1545). Er lernte an Grünewald und Dürer, von diesem um in der Zeichnung, von jenem um in der Farbe sich fortzubilden. Seinen Beinamen erhielt

er von der Bevorzugung der grünen Farbe in seinen Bildern: Er brachte sie zu einem neuen Wert in dem Farbeneinklang der Malerei; er führte diese dadurch manchmal der Buntheit nahe; aber er wußte sie öfters mit großer Meisterschaft zur führenden im Gemälde zu machen. So in der Anbetung der Könige (Berliner Galerie, 1507), wo sie namentlich in der Landschaft leuchtend hervortritt. Aber er ordnete nicht wie Grünewald Zeichnung wie Lokalton der Stimmung unter, sondern suchte nach Art des Teppichs, des Glasbildes, die zu brennender Glut entwickelten Einzeltöne durch geschickte Verteilung auf die Fläche zu einer Gesamtwirkung zu vereinen. Schon ging er so weit, auf die Geburt Christi, einem Teile seiner Hauptarbeit des Altares im Münster zu Freiburg (1511—1516), alles Licht vom Kinde ausgehen zu lassen. Grien war keiner von den in ihrer Art gefestigten Künstler: Er versuchte viel und traf oft nicht ganz das, was er erstrebte. Er brachte auch gegenständlich in seinen Bildern nicht eben Neues. Doch wird seine Eigenart dem Beschauer unwillkürlich deutlich durch die warmblütige Hingabe an sein Werk. Das Seelische ist stets von starkem Ausdruck: Am meisten vielleicht in den Gemälden nichtkirchlichen Inhalts: Die beiden Frauen, die der Tod niederreißt (Museum zu Basel 1517): Wie der sich zu Liebesfreuden Enthüllenden der Knochenmann den Kuß auf die Lippen und die Krallen hinter der Brust in Lungen und Herz drückt; wie der blühende Leib, noch in asketischen Gedanken, in schmerzlicher Lust der Vernichtung anheimfällt — das ist mit einem starken Sinne empfunden und dargestellt. Das war nicht möglich ohne tiefe, eigene Naturbeobachtung. Wie in seinen Bildern tritt diese in seinen Holzschnitten auf, deren er eine große Zahl lieferte. Eine packende Gläubigkeit, lebhafte Einbildungskraft, feste Hand zeichnen ihn hier aus. Ebenso in den nur in kleiner Anzahl vorhandenen Stichen und der um so vielgestaltigeren Reihe von Handzeichnungen. Sie sind Belege für die Quellen seines Könnens, für das Bestreben, die Dinge in der Welt in ihrem ganzen Umfange zeichnerisch zu begreifen. Aus diesem Zug heraus wächst ihm der Sinn für das Unbegreifliche, nur in der Einbildung Sichtbare. Dürer nicht gleich an Tiefe, übertrifft er ihn manchmal an Schwung.

2694. Schweizer Maler.

Im 15. Jahrhundert begann auch die Schweiz ihre Söhne in die Reihe der Maler zu stellen. Die Anfänge stehen durchweg unter Schongauers Einfluß. Wie in Tirol war hier das deutsche Wesen dem italienischen gegenüber eher im Fortschreiten als im Weichen. Der Grundzug ist ein der Eidgenossenschaft angemessener: Die Maler arbeiteten für ihre Stadtgemeinde, in deren Verwaltung sie oft eine ansehnliche Stellung annahmen, sie teilten die Vorzüge und Nachteile des schweizerischen Volkslebens, die frische Unmittelbarkeit und derbe Kraft, wie die durch das Reislaufen, durch die kriegerische Lohnarbeit, verrohten Anschauungen; sie teilten den Anteil der großen Reformatoren am Glaubenskampf, der sich in ihren Werken vielleicht noch deutlicher äußert als in Franken und Sachsen. Der Freiburger Hans Fries (seit 1480 genannt, bis 1517 nachweisbar) war noch ein Meister alter Art, Schongauers Einflüssen zugänglich, von jener weichen Empfänglichkeit für die empfindsamen Glaubensvorstellungen; er arbeitete noch im Sinn der Geistlichkeit, erzählend. Ähnlich der Züricher Hans Leu (geb. um 1470, gestorben in der Reihe der Kämpfer für die Reformation in der Schlacht auf dem Zuger Berg, 24. Oktober 1531), ein Landschafter von feinen, die heimische Bergwelt geschickt erfassenden Sinnen. Beide kamen mit dem Anfang des 15. Jahrhunderts unter Dürers Einfluß. Deutlich kann man sehen, wie gewaltig die Stiche und Schnitte des großen Nürnbergers auch hier auf Vertiefung der Seelenschilderung und auf Befreiung in der Darstellungsart hinwirkten; wie auch hier von dem Kommen der lombardischen Renaissanceformen die deutsche Kunst der Reformation nicht verdrängt, sondern nur befruchtet wurde. Der Basler Hans Herbster (geb. in Bruchsal 1468, † 1550), der als Landsknecht 1512 mit gegen Pavia zog, ein gleichfalls von Schongauer zu Dürer hinüber-

schwenkender, in Basel ansässiger Meister, gab sogar das Malen auf, obgleich er sich 1529 noch als eifriger Gegner der neuen Abendmahlslehre dem Rat entgegensetzte, ja 1530 wegen Schmähens gegen diese ernst gestraft wurde: Entweder fehlte es ihm, dem Maler von altartigen Altären, an Gelegenheit, seine Kunst zu üben; oder es hatte ihn die kunstfeindliche Strömung der Zeit erfaßt. Hans Frank genannt Lützelburger (seit 1505), sein Mitbürger († vor 1522), begann als Formschneider den Landsleuten die kecken und tapferen Krieger vorzuführen, die alle Fürsten in ihren Sold zu nehmen suchten: jene Landsknechte, die auszogen, um für Geld und Beute ihr Leben dem Meistbietenden anzubieten, wilde, leidenschaftliche Burschen. Schon in ihrer abenteuerlich überschwenglichen Tracht verraten sie selbst einen wahrhaft künstlerischen Zug; in jener prunkvollen Kleidung, die in ihrem Überschwall doch zu dem schönsten gehört, was in diesem Gebiete je geleistet wurde.

2695. Urs Graf.

Eine Reihe handwerklich wackerer, diesen verwandter Künstler bereicherte das Leben der frei entwickelten Kantonshauptstädte, die Kirchen der größeren Ortschaften mit zahlreichen, nicht immer auf höchster, künstlerischer Stufe stehenden, aber ausdrucksvollen Altargemälden und Wandmalereien; namentlich aber auch mit Holzschnitten und Glasgemälden, die gerade in der Schweiz zu einem Schmuckmittel des Wohnhauses, der öffentlichen Gebäude wurde. Die für das Schweizer Leben jener Zeit bezeichnendste Gestalt ist der Baseler Maler und Goldschmied Urs Graf (geb. zu Solothurn 1495? † 1530). An Schongauer, später an Dürer sich bildend, diesen sogar vielfach nachahmend, führten ihn Neigung und Lebensführung bald in das Lager der Landsknechte, deren Leben und Empfinden er in einer Reihe von Handzeichnungen und Holzschnitten mit außerordentlicher Kraft darzustellen verstand. Selbst ein Reisläufer, der im Kampfe das Glück suchte, der öffentlich und unverschämt im Ehebruch wandelte, seine Frau schnöd und unwirsch behandelte und wegen seines üppigen Lebens ins Gefängnis kam, kostete er in raschem Dasein alle Erregungen seiner Zeit aus: Ein Mann von vielen Gaben, von Haus aus zu Großem berufen, verdarb er im Strudel der Reformation und der kriegerischen Leidenschaften seiner Volksgenossen. Mit der stürmischen Wildheit der Zeit warf er sich dem sinnlichen Genusse hin, spähte er nach dem Reiz des Weibes, nach der protzigen Kraft des Mannes. Seine berühmten Darstellungen der Bannerträger der verschiedenen Kantone werden allezeit musterhaft sein als Darstellung des stolzen, mit Muskeln und Kleider prahlenden, in seiner Stärke sich wiegenden Kriegsmannes — nicht des Verteidigers von Hof und Herd, sondern des kecken Soldknechtes und der Gefahr lachenden Glücksritters. Etwas Aufgebauschtes, Sinnenfälliges, Rohes drang in seine Kunst, zugleich aber ein Zug frischen Volkstums, ein Erdduft aus der Tiefe der Gesellschaft. Graf ist einer von jenen in der Kunst nicht eben Seltenen, den die Verachtung der Lebensverfeinerung zu jener Quelle der schöpferischen Kraft, zur frischen Unmittelbarkeit führte.

2696. Manuel Deutsch.

Als Gegenbild der Züricher Hans Asper (geb. 1499, † 1571), der brave Bürger, angesehen im Rat seiner Vaterstadt, der Zwinglis Bildnis malte. Er ist sorgfältig, etwas trocken, in seinen Hauptwerken schon der folgenden Zeit angehörig; und dann der Berner Nikolaus Manuel, genannt Deutsch (geboren in Bern 1484, † 1530), der wohl erst seit 1505 künstlerisch thätig, seit 1511 zur wirklichen Ausbildung gelangte, seit 1517 unter Hans Baldungs Einfluß zur Reife kam. Er gehört zu den Sittenmalern, wie sie das freie eidgenössische Leben vorzugsweise hervorbrachte. Ein Mann von vielseitiger Bildung, Dichter und Staatsmann, der sich Achtung in seiner Stadt verschaffte, obgleich er von bemakelter Geburt war, schätzte er alle Kunst zunächst um ihres erzieherischen Wertes. Wie er als Dichter in seiner Zeit lebhaft bewunderter Schauspiele die Geldgier der Geistlichkeit, den Abt Nimmergnug und den Bischof Wolfsmagen, den Dechant Schindebauer und den Papst Entcristolo höhnte, wie er in einem anderen auf der Bühne Christus unter der Dornenkrone mit seinem

Gefolge von Armen und Siechen dem Papst und seinem prunkenden Anhange gegenübertreten ließ, volkstümliche Vorgänge und Gestalten in volkstümlicher Rede zum Sprechen brachte, so Vergl. S. 84, M. 2479. nahm er auch den Gedanken auf, den Metsys in den Niederlanden ausgebildet: jene Darstellungen von Dirnen, die dem Alten des Geldes erleichtern; oder jene Darstellungen nackter Frauenleiber, wie Baldung sie schuf: So das Bild (1517), in dem der Tod in zerfetzter Tracht des Landsknechts küssend die Dirne im Nacken packt. Noch schärfer tritt die erzieherische Absicht in seinem Totentanz hervor, den er um 1522 an die Mauern des Domini- Vergl. S. 159, M. 2661. kanerklosters zu Bern malte (1758 zerstört, nur in Nachbildungen erhalten). Es ist eines der vielen Zeichen der Zerrissenheit der Zeit, der Erkenntnis des Reformbedürfnisses auch bei den Mönchen, daß sie dem Maler gestatteten, in so schneidendem Hohn gegen die Geistlichen seine Bilderreihe ausklingen zu lassen. Wie so viele vor und nach ihm hielt er den Lebenden das Bild des letzten Endes vor Augen: Jedem Stande das Gleiche, den bitteren Tod. Aber hier, in diesen vor Luthers Auftreten erschienenen Bilderfolgen zeigt er sich schon als ein grimmer Feind der herrschenden Kirche: Nicht mehr führt er nach alter Weise bloß einen Reigen des Todes auf, sondern er belebte sein Werk, indem er den Tod in die Tagesvorgänge hineingreifen ließ: Er schuf Sittenbilder, stellte die Stände in den für ihr Dasein bezeichnenden Augenblicken dar und dazu alsbald den Tod, dem jede Lebenslage seiner Opfer recht ist, um mit fester Hand einzugreifen. Er stieg dabei zur schneidenden Ironie bei der Darstellung der Großen, zum wilden Hohne bei jener der Pfaffen: Und das an die Innenwände eines Klosters des Ordens, der die Verteidigung des päpstlichen Stuhles sich zur Aufgabe gestellt hatte!

2697. Die Reformatoren.

Es muß erwähnt werden, wie sich die helvetische Reformation zur Kunst verhielt: Ulrich Zwingli war in Italien gewesen, seit 1516 Prediger im Kloster Maria Einsiedeln, dem berühmten, schon damals kunstreich ausgestatteten Wallfahrtsort: 1518 kam er nach Zürich, seit 1520 begann seine reformatorische Thätigkeit. Der gelehrte Mann, der selbst eine künstlerische Ader hatte, trat 1523 mit Entschiedenheit gegen den Bilderdienst und die Messe auf. In der Laienkirche, die er erstrebte, bei den erneuten Hinweisen auf die Bibel kam bald die Ansicht auf, diese verbiete die Bilder, Christus sei der Sündentilger und stark genug, seiner Gemeinde ohne sichtbare, lehrhafte Darstellungen die rechten Wege zu weisen. Man sah in den vorhandenen Bildern vor allem den alten Aberglauben dargestellt, die falsche, verworfene Lehre von der Mittlerstellung der Heiligen und der Geistlichkeit. Zwingli mahnte zur Mäßigung. Aber es wurden doch alle Kruzifixe, Marien- und Heiligenbilder, alle Reliquien und Heiligtümer, selbst die Altäre aus den Züricher Kirchen beseitigt, der Kirchengesang abgeschafft, das Abendmahl als Mahl einer um den Tisch sitzenden Gemeinde gespendet. Die apostolische Schlichtheit wurde erstrebt und der prunkende Katholizismus als ihr Gegenteil Vergl. S. 162, M. 2668. hingestellt. Karlstadts Ansichten deckten sich ungefähr mit jenen der Fortgeschrittensten in der Schweiz; in der Wirkung treffen sie mit den Bestrebungen Savonarolas ebenso überein wie mit jenen der mittelalterlichen Reformatoren: Überall das gleiche Mißtrauen gegen die Kunst, der Haß gegen das Zuviel an Kunst. In der verstandesklaren, nüchternen Denkweise Calvins und seiner reformierten Kirche zeigte sich dann dieser Geist in folgerichtiger Äußerung: Der einfachste Gottesdienst in der bilder- und schmucklosen Kirche, in der nicht eine Geistlichkeit, sondern die Gemeinde herrscht: ein Gottesstaat, dem alle angehören, die sich zu ihm halten: Was Calvin erreichte, ist genau dasselbe, was die Cluniacenser und Cistercienser, die Franziskaner und Dominikaner, ja, was die Jesuiten vergeblich für ihre Brüderschaften erstrebt hatten und doch nicht festzuhalten vermochten: Nämlich die Armut, die auf die Kunst, auf die Schönheit, auf den Schmuck verzichtet.

Daß dieser Sieg von der reformierten Kirche errungen werden konnte, ist besonders bewundernswert in einem Lande, das sich als künstlerisch überaus fruchtbar erwies. All

den Meistern des oberen und mittleren Rheines war ein lebhafter, farbiger Sinn eigen. Doch kamen sie nicht eigentlich zu einer festen Stilart, zu einer inneren Abrundung. Die gewaltigen Erschütterungen im Volksleben nahmen ihnen die Ruhe, in der allein die Abklärung sich vollziehen kann. Diese brachte erst ein junger Augsburger, Hans Holbein der Jüngere (geboren zu Augsburg 1497, 1514 in Basel, ging 1526 über Antwerpen nach London, kehrte 1528 zurück, 1532 abermals nach London, wo er 1543 an der Pest starb). Er kam mit 17 Jahren nach Basel, unverkennbar ein frühreifer, in seines Vaters Schule wohlvorbereiteter Künstler. Er verließ das reiche Augsburg der Fugger und Welser, um in Basel, in der Nähe des Erasmus von Rotterdam, der seit 1513 fast alljährlich dorthin kam, und in der großen Buchdruckerei des Johannes Froben (1460—1527) sein Heil zu suchen. In wenig Jahren wurde er zum anerkannten Haupt der Baseler, ja der ganzen südwestdeutschen Schule; er verdrängte Dürers Einfluß, um seine eigene Art an dessen Stelle zu setzen.

2698. Hans Holbein der Jüngere.

Vergl. S. 166, N. 2681.

Dürer setzte in die Kunst sein religiöses Empfinden ein, seine Kunst wird tief; Holbein ging von humanistischem Empfinden aus, seine Kunst wird schön. Im Nürnberger war ein mächtiges Menschentum, im Augsburger eine glänzende Begabung. Jener hatte das Erlernte in sich zu verarbeiten, dieser konnte, was er sah; jener türmte seine Kunst aus schwer gehobenen Blöcken zu einem ernsten Bau auf, diesem floß sie frei und mächtig dahin.

Es war für Holbein vielleicht entscheidend, daß er nicht selbst Schweizer war, daß er als Fremder in den Kreis der Eidgenossen trat. Er hat nicht, wie jene, mit den Waffen der Stadt und seinen Ansichten, noch weniger fremden Soldzahlern gedient. Er wurde wohl berührt von dem Geist des Spottes, der von Sebastian Brant, Geiler, Bebel, Johannes Pauli und Thomas Murner ausging; aber er fühlte nicht den Drang, in den Kampf, vor der Öffentlichkeit einzutreten; dieser packte ihn so wenig mit innerer Leidenschaft, wie die glühende Vaterlandsliebe des Ulrich von Hutten: Ihn beschäftigte im wesentlichen nur der Kampf der Humanisten. Er stand auf Seite der Gebildeten, die die Kirche durch die Kirche und die Welt durch die Gelehrsamkeit von ihren Schäden heilen wollten. Seine Jugendarbeiten sind teils heitere, teils bittere Verspottungen der Weltsünde, wie sie die vorlutherische Dichtung liebte. Er zeichnete 1515 auf den Rand eines Abzuges von Erasmus' Lob der Narrheit mit flinker Feder entsprechende Darstellungen; und neckte sich in diesem, der 17jährige Maler, mit dem den Fünfzigern sich nähernden, berühmten Gelehrten; er malte auf eine Tischplatte für den Fähnrich der Baseler in der Schlacht bei Marengo den „Niemand", der alles Verkehrte in der Welt angerichtet haben soll. Auch hierin zeigt sich der Unterschied mit Dürer. Dieser setzt mit dem Selbstbildnis, dem Selbstbeschauen an, jener mit dem Witze, dem Hinwegsetzen über die Achtung, die dem Bestehenden zwar nicht immer gebührt, die es aber immer fordert. Fiel doch die Entstehung dieser Werke zeitlich mit dem Zusammenbruch von seines Vaters Vermögen zusammen. Der Hohn auf den Lauf der Welt mag dem jungen Mann aus tiefster Seele hervorgebrochen sein.

2699. Jugendarbeiten.

Im Jahre 1519 trat er in die Baseler Malerzunft ein, 1520 leistete er den Bürgereid, gleichzeitig etwa heiratete er. Die Ehe soll unglücklich gewesen sein. Auf dem etwa 1528 gemalten Bildnisse der Frau mit ihren beiden Kindern erscheint sie wohl 35 Jahre alt, derb, spießbürgerlich, mit thränengewöhnten, müden Augen, schwerlich geeignet, einen etwa gleichalterigen Mann von feinen Sinnen an sich zu fesseln, wehrlos gegen die Verstandeskälte, die Holbein in seinem Selbstbildnis (farbige Zeichnung, im Baseler Museum), in den gekniffenen, prüfenden Augen, dem sinnlichen und doch höhnenden Munde zum Ausdruck brachte. Dazu war das Wetter schlecht für die Kunst in Basel: 1529 fing das Bilderstürmen auch hier an: Zahlreiche Kunstwerke wurden vernichtet; der Kampf der Waffen trat an Stelle jenes der zündenden Worte, lange vorbereitet durch die wachsende Erregung. Holbein verließ

2700. Holbein in Basel.

wieder das Land, in dem er 12 Jahre heimisch war, um dem Rate des Erasmus folgend, Gast des englischen Kanzlers Thomas Morus zu werden. Der vom Lärm der Volksbewegung zurückgestoßene Gelehrte wies den Künstler an den humanistisch gebildeten Verteidiger der katholischen Politik Heinrichs VIII., der dann bald, nach der Schwenkung des Königs, das Opfer seiner Überzeugung wurde.

2701 Holbeins Kunstart.

So blieb Holbein in dem Gedankenkreis des Humanismus, besten Falles der Zwinglischen Reform, ja, er schritt in dieser Richtung immer weiter, er verließ mit seinem Aufsteigen in vornehmere Lebenskreise die eigentlich volkstümliche Verinnerlichung des Denkens, der Luther und Dürer die Wege gewiesen hatten. In seiner Kunst ist ein mehr auf der Wohlbildung als auf Ursprünglichkeit beruhender Zug, der seinen Vorgängern fehlt: Der freie Fluß und die weitausgreifende Beweglichkeit, die Sicherheit in der Haltung der menschlichen Glieder. Hierin nähert er sich den Italienern. Auch bei ihm ist in den Gestalten eher ein Zuviel als ein Zuwenig an Bewegung, sind die Gelenke des Knochenbaues fast alle in Thätigkeit. Dadurch erhalten seine Gestalten eine große Frische, kommt jene Überfülle an Ausdruck in seine Bildentwürfe, die seit dem 16. Jahrhundert den meisten Beschauern als eigentliche Natur, als vollendete Wahrheit erscheint. Nicht wie sich im Volke, und namentlich in einem in seiner Haltung ruhigen, nordischen Volke die Dinge abspielen, werden sie geschildert; sondern jede einzelne Gestalt in der Menge wird zu einem besonderen lebhaften Gefühlsausdruck veranlaßt, an dessen Klarlegung der ganze Körper mitarbeitet. Bei Holbein haben die Festzüge, Gerichtsscenen, jene großen Folgen geschichtlicher Bilder, mit denen er das Äußere und Innere der Wohnhäuser und öffentlichen Bauten schmückte, noch nicht das Wesen einer Theatervorstellung; denn seine Wirklichkeitskraft war noch zu groß, um sie zu solchen herabsinken zu lassen. Aber er machte das Thor für die gefällige Mimik auf, die nun bald die Kunst überschwemmte. Dazu suchte er nach Schönheit mehr als nach Eigenart. In seinen Geschichtsbildern entwickeln sich feststehende Menschenarten, denen man ansieht, daß sie nicht vor der Natur, sondern allzusehr aus dem „heimlichen Schatz des Herzens“ hervorgebracht seien. Die Landsknechte, Edelfrauen, römischen Krieger, so reich ihr Wechsel in Kleidung und Ausdruck ist, so entzückend die einzelne Gestalt wirkt, sind nicht mehr der Beobachtung abgerungene, sondern aus freiem Können leicht gefundene Menschenarten, wie auch die in Holbeins Bildern so oft verwendeten Bauschmuckformen nicht von jener Selbständigkeit und jenem Eigenstil sind wie die Dürers. Das Lombardische tritt klarer hervor, die Formgedanken werden mit höchster Leichtigkeit entwickelt, die Schaffenskraft spielt mit ihnen; während diese in Dürer um sie rang. Holbein öffnete einer idealistischen Zeit die Wege, sein Können wies die Künstler bequeme Brücken, vermittelte ihnen den Übergang zum Italienertum; er beruhigte und befriedigte sie in der Möglichkeit, ein ideales Ziel zu erreichen; führte mithin auf den Stillstand, auf das Erschlaffen hin. Was der deutschen Kunst Dürer an Ernst und Streben aufgebaut, das vernichtete oder half doch Holbein mit seiner Anmut und seinem formalen Leichtschaffen vernichten.

Vergl. S. 155, N. 2652.

2702. Wandbilder.

Von seinen Wandbildern hat sich so gut wie nichts erhalten. In Luzern, am Hause des Schultheißen Jakob von Hertenstein (1517, 1824 abgebrochen, nur in Nachbildungen erhalten), zeigte er sich schon eine vollendete Sicherheit, die Wände durch eine Scheinarchitektur zu gliedern, die darzustellenden Vorgänge in diese zu verteilen. Mantegnas Triumphzug des Cäsar, den er aus dem Stich kannte, hatte Einfluß auf ihn. Seit 1519 schuf sein rascher Pinsel die schlichten Schauseiten Baseler Wohnhäuser zu großartigen, perspektivisch kühn verkürzten Säulenhallen um. Skizzen solcher Entwürfe erhielten sich: Auch hier ist Mantegnas Architekturstil deutlich erkennbar. Freier wurde er in den Wandmalereien des Baseler Rathauses (1521 begonnen, 1530 nach einer Unterbrechung vollendet, nur die Öl-

Vergl. S. 119, N. 2569.

Vgl. S. 283 M. 2970

Vgl. S. 177 M. 2703

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Jacques Dubroeck? Vom Denkmal des Charles de Lallaing in Dowaai
Hans Holbein d. j. Der tote Christus

Nach „Le Nord" Lille 1897 und nach Photographie von Ad. Braun & Co., Dornach

skizzen erhalten). Er hat hier keine Spur der Anlehnung an die Niederländer; er beherrschte den Raum im Bilde vollkommen und wußte ihn ohne Schwierigkeit mit Gestalten zu füllen. Er hat von Italien gelernt, diese zu Gruppen zusammenzufassen, die Linien im Bilde auf einen Mittelpunkt zu lenken, eine Komposition klar und schulgerecht aufzubauen. In höchster Vollendung zeigte er sich in den Bildern für den Stahlhof, das Gildenhaus der deutschen Kaufleute in London: Der Triumph der Armut und des Reichtums (nur in Nachbildungen erhalten); bei denen die friesartige Anlage mit außerordentlicher Meisterschaft zu einem Werke höherer Art durchgebildet wird. Man sehe das letztere Bild: Sechs Schreitende geben die Hauptabschnitte; der Vorderste zurückgeneigt, der Hinterste vorgebeugt, ins Bild weisend; die Gruppen vorne locker, niedriger; nach hinten geschlossener, höher; jede Linie, jede Falte klug berechnet, jede Bewegung im Hinblick auf den Aufbau, die schönheitliche Gesamtwirkung durchdacht. Wenn einer der Nachahmer Raffaels und Michelangelos, einer der durch diese zu einer festen Lehre des malerischen Aufbaues gelangten Italiener, Federigo Zuchero, diese Bilder über jene Raffaels stellte, so sieht man, daß er in ihnen fand, was dieser erstrebt hatte: das Walten eines Gesetzes, die Überwindung der Person und ihrer Schwächen durch die Regel. Das Große an Holbein wie an Raffael war, daß sie die Regel in sich selbst fanden; das Gefahrbringende war, daß sie sie fertig hinterließen, anderen zu bequemer Nutznießung.

2703. Der tote Christus.

Holbein hätte mit den Gestalten nicht so frei schalten können, wäre er ihrer nicht völlig Herr geworden durch Lernen an der Natur. Wir kennen nicht viele seiner Studien. Aber in einer, jenem lang hingestreckten Leichnam (Baseler Galerie), der durch die Wundmale und durch Inschrift als Christus gekennzeichnet ist, erkennt man die Art, wie er die Natur sah! Dieses Meisterwerk treuer Beobachtung, das dem Tode keinen seiner Schrecken nimmt, wurde bei ihm zum vollendeten Bilde, zu einer Einheit von wunderbarer künstlerischer Vollendung. Er überwand in emsiger Hingabe an das Modell selbst den Schauer; ihn machte die innere Befriedigung an der Wiedergabe des durch den Verfall hindurch immer noch in seiner Leibespracht erkennbaren Jünglings hoffen, daß auch die Beschauer durch das Elend hindurch das Leben und die verblichene Größe des Ausdrucks finden werden: Er täuschte sich hierin, wie es Mantegna gethan. Schon der Blick des ersten Besitzers, des Buchhändlers Amerbach, drang nicht durch die Schale, indem er das Werk spottend ein Totenbild mit dem Titel Jesus Christus nannte; schon seiner Zeit war die Wahrheit zu wahr, um sie für schön zu finden, der Schmerz zu schmerzlich und das Leiden unleidlich.

Vergl. S. 119, N. 2570.

2704. Burgundische Einflüsse.

In seinen kirchlichen Bildern finden wir Holbein auf Wegen, die lehren, daß in ihm die burgundische Kunst nachwirkte. Schon der Christus mahnt unmittelbar an die im burgundischen Reiche üblichen bildnerischen Darstellungen entkleideter Toter. Er malte wieder jene Einführungen der Stifter bei der Jungfrau, die von Slüters großem Thorwerke in Dijon ausgehen. Dijon mußte er ja besucht haben, als er nach Bourges ging, wo er die Bildnisse des Jean de Berry und seiner Gemahlin zeichnete. Ein Lyoner Verleger kaufte seine Zeichnungen zum Totentanz. Wie seine Farbe in ihrer Klarheit und Durchsichtigkeit mehr niederländisch als italienisch ist, so auch seine Menschenauffassung: Diese vollkommene Wahrheit bei höchster Durchbildung und einer nie in den geringsten Zug von Pathos fallender Schlichtheit ist nur im Zusammenhang mit der größten That des vorausgehenden Jahrhunderts, mit der großen Bildnerschule Slüters verständlich.

Vergl. S. 23, N. 2324.

2705. Bilder der heiligen Jungfrau.

Bei seinem Bilde der Jungfrau zu Solothurn (1522) könnte man eher noch an oberitalienische Vorbilder denken; sie thront nach dortiger Weise; neben der in weiten blauen Mantel Gehüllten zwei Heilige: Aber alle drei tragen unverkennbar bildnismäßige Züge, so daß man früh nach den Namen der Modelle zu suchen begann. In Holbeins Hauptwerk, der heiligen Jungfrau

des Bürgermeisters Meyer (1526, im Schloß zu Darmstadt, Kopie aus dem 17. Jahrhundert in der Dresdner Galerie), tritt die Anordnung von Dijon in ihr Recht: Die Jungfrau mit dem als leidend dargestellten, segnenden Kinde steht in milder Frauenwürde in der Mitte; der Besteller und seine Sippe knieen zur Seite; ein Knabe führt den auf dem Teppich vorschreitenden nackten Kleinsten. Man hat diesen für den Heiland und den kranken Knaben auf dem Arm der Jungfrau als unter deren Schutz genommen ansehen wollen: Es liegt im Wesen der tief erfaßten Bildnismäßigkeit aller Gestalten, daß die Einbildung sich mit der Ergründung ihres seelischen Zustandes gerne beschäftigt. Es wird das Bild aber noch durch eine fast architektonische Strenge des Aufbaues bedingt, die schon etwas Gezwungenes, Absichtliches in der Linienführung hat: Namentlich in der linken Gruppe tritt das Dreieck als Grundlage des Aufbaues stark hervor. Daher die Stellung des rechten Fußes und Kopfes des größeren Knaben, die Armbewegung des Kindes, der Faltenwurf des Rockes der Maria: Noch herrscht der Meister über die Gesetze seines Werkes, aber man spürt schon des Gesetzes Stärke; den Übergang von der inneren zur äußeren Gesetzmäßigkeit; das Gebundensein statt des unbewußten und daher völlig unbefangen wirkenden Ausgestaltens.

2706. Holzschnitte.

Mehr tritt dies in den zahlreichen Bildentwürfen hervor, die teils in Holz geschnitten wurden vorzugsweise durch Hans Frank (aus Lützelburg), teils als getönte Handzeichnungen sich erhielten. Holbein zeigt sich hier als Anhänger der neuen Lehre, ja als Streiter für diese: Aber er steht nicht Luther, sondern eher Zwingli nahe. Ihm ist es wie Manuel Deutsch nicht um die Glaubensreform, sondern um die sittliche Neugeburt zu thun. Er will nicht eine veränderte Kirche, sondern eine verbesserte; er will nicht einen allgemeinen, sondern einen gereinigten Priesterstand. Er baut nicht eine neue Welt heiliger Empfindungen in seiner Kunst auf wie Dürer, sondern kämpft mit den Humanisten gegen die Auswüchse in der bestehenden. So brandmarkt er den Ablaßhandel in einem Holzschnitte, preist Christus als das wahre Licht, läßt freilich ohne Nennung seines Namens (in Lyon bei Melchior und Kaspar Trechsel) 1538 eine Folge von Darstellungen aus dem Alten Testament erscheinen, in denen er in höchster Meisterschaft mit wenig Gestalten die Erzählung giebt und dem Worte zur höchsten Anschaulichkeit verhilft. Er schafft dann weiter in Anlehnung an alte Vorbilder seine Bilderreihen des Totentanzes, eines Gedankens, den er immer wieder neu aufnimmt: Im Entwurf zu einer Dolchscheide (Baseler Museum) noch mit einer Art wilder Laune, als Reigen; in der Folge kleiner Holzschnitte mit einem Zug nach dem Sittenbilde: In alle Berufe hinein tritt, wie bei Manuel Deutsch, die Gewalt des Todes: der Knochenmann reißt den wandernden Händler nieder, lenkt das Gespann des pflügenden Bauern, rennt dem Ritter die eigene Lanze durch den Leib, schreitet trommelnd vor dem vornehmen Liebespaar; er schenkt dem König den herben Trank; er überrascht die heuchlerische Nonne, er holt den ungerechten Kaiser, packt den schreienden feisten Abt, überrascht den zur Kirche schreitenden Kardinal, erscheint dem Papst, wie er, den Kaiser krönend, sein höchstes politisches Amt vollzieht: So warf Holbein nochmals den Gedanken der Gleichheit in die ständisch sich aufbauende Gesellschaft, der Gleichheit vor der letzten über alles Menschengeschick erhabenen Gewalt. Und er schloß seine Folge mit dem Jüngsten Gericht und siegelte sie mit dem das Wappen des allgewaltigen Herrn, des Todes, versinnbildlichenden Blatte. Einfach und schlagend in der Darbietung, schlicht und treffsicher im Gedankengang waren diese Blätter recht eigentlich für die erregten Massen der Zeit bestimmt. Aber Holbein trat nicht für sein Werk ein: er ließ es in Lyon ohne seinen Namen erscheinen, ja, es kam unter einem Deckmantel heraus, der es als nicht reformatorisch gelten läßt: Der Totentanz war ja ein altes Gut der Kirchenreform. Gleichzeitig mit Holbein brachte ihn der am strengsten altgläubigen Fürsten einer, Herzog Georg von Sachsen, an seinem Schloß an; die Dominikaner scheinen dem Gedanken besonders freundlich

Vergl. S. 159, N. 2601.

gegenüber gestanden zu haben: Schon waren es andere Fragen als der Hohn gegen die Auswüchse der Klerisei, die die Nation beschäftigten. Und dann stellte Holbein, in England lebend, 1535 auf viel später veröffentlichten Blättern die Leidenszeit Christi dar, in der gerade Pfaffen und Mönche die Peiniger des Heilandes sind, zu einer Zeit, in der der König Heinrich VIII. zum Oberhaupt der englischen Kirche erklärt, die Trennung von Rom zum Gesetz erhoben war, Bischof Fischer von Rochester und Thomas Morus, Holbeins bisheriger Gönner, ihr Anhängen an der alten Kirche mit dem Kopfe büßten, die Klöster in großer Zahl aufgelöst, die Ordenshäuser eingezogen, die Geistlichkeit unter die weltliche Herrschaft gepreßt wurde. Sie kamen etwas spät, diese Angriffe auf den Klerus; sie warteten auf den Zeitpunkt, in dem er ohnedies darniederlag, sie traten auch nicht aus dem engeren Kreis der Freunde heraus, die er nun am Hofe König Heinrichs VIII. gewonnen hatte. Erst im 17. Jahrhundert wurden die Blätter von Wenzel Hollar (geb. 1606, † 1677) in Kupfer gestochen. Und so diente denn Holbein nach Morus Tod dem neuen Sterne, dem Erzbischof Thomas Cranmer, dem englischen Bibelübersetzer (1539), durch seine Zeichnungen zu dessen Katechismus.

2707. Bildnisse.

Will man Holbein in seiner Größe finden, so hat man ihn in seinen Bildnissen zu suchen: Hier offenbart sich die höchste Kraft des Erfassens der Natur, wie sie sich in einem Menschenantlitz darstellt; hier zeigt er sich auch zumeist als der Schüler seines Vaters, als ein Nachfolger des Quinten Metsys; aber als ein solcher, der die Meister übermeistert. Wer in dem Bildnis das Augenblickliche des Ausdruckes, eine Darstellung sucht, nach der aus der Leinwand der Gemalte scheinbar unbeobachtet hervorzutreten scheint, der wird Holbeins Bilder vielleicht nicht geistreich finden: Sie sind vor der Natur gemalt, nicht in rascher Auffassung, sondern in getreuem Ergründen jedes Zuges der Menschen; sie erscheinen daher auch wie Denkmäler, festgemauert, unbeweglich, stillhaltend. Aber die namentlich auch im rein Handwerklichen des Malens erstaunenswerte Sorgfalt ertötete den Geist nicht. In alle Teile strömt ein inneres Leben, eine schöpferische Wahrheit, eine Fülle von tiefster Menschenkenntnis: Es ist nicht schwer, Holbeins Bilder von jenen anderer zu unterscheiden, denn des Meisters Eigenart ist überall deutlich zum Ausdruck gebracht: Aber es ist jedem Bilde der Stempel der dargestellten Menschen so aufgedrückt, daß nirgends ein Zweifel an der unbedingten Ähnlichkeit mit dem Leben aufkommt. Kein Strich weist auf die Absicht hin, über die Natur hinaus schönheitlich Reizendes zu bieten; jede Linie ist mit nüchterner Besonnenheit gezeichnet. Und doch ist das ganze Bild erfüllt von einer malerischen Kraft und Einheit, von einer Herrschaft der Gesamtwirkung über die in Menge ausgestreuten Einzelheiten, wie sie kein Maler der Welt wieder erreichte. Die kühle Verstandesarbeit des Malers wird gebunden durch die köstliche Ausgeglichenheit der Seele, die Wärme des Mitgefühles, der Menschenliebe, die jedes Bildnis atmet.

Vergl. S. 84, N. 2479.

2708. Handzeichnungen.

Im Schloß Windsor befindet sich eine Reihe von 78 Zeichnungen nach den Großen des englischen Hofes: Sie sind die Handhaben, um Holbeins Bildniskunst zu verstehen: Mit wenig Strichen zeichnete er die Hauptlinien eines Kopfes; mit wenig Ton belebte er die frei bleibenden Flächen; etwas Farbe giebt ihm die Andeutung für den Tonwert einzelner Teile, wenn er sich nicht an anderen Orten mit einer schriftlichen Anmerkung begnügt: Somit ist eine Zeichnung entstanden, die jedem den Eindruck höchster Durchbildung bietet, aber nur dem Meister das Bild in aller seiner Vollendung aus der Skizze erkennen läßt. Man vergleiche die Zeichnung nach dem französischen Edelmann de Morette (in der Dresdner Galerie) mit dem ausgeführten Bilde (ebenda). Alles Sachliche ist schon in jener, diese fügt das nur dem Meister Erkennbare, nämlich den malerischen Einklang der Skizze, bei, füllt den Rahmen mit Farbe und jener Sattheit des leicht aufgetragenen Tones, die, ein Erbteil der Niederlande, hier wieder zur reinsten Schönheit sich erhebt. Und solcher Bilder giebt es eine

stattliche Anzahl, ältere im Baseler Museum (Bonifazius Amerbach 1519, Erasmus 1523), aus der mittleren Zeit in England (Erzbischof Warham, 1527, in Lambeth House, Sir Guildford in Windsor) und Paris (Sir Wyat im Louvre), spätere über die meisten Sammlungen verteilt, vielfach auch noch in englischem Privatbesitz.

2709. Kunstgewerbliches. Holbein war einer der glänzendsten Zeichner für das Kunstgewerbe. In den Wandmalereien der Häuserschauseiten, in den Entwürfen für Glasfenster und nicht minder in jenen zu Bechern, Dolchscheiden, Kaminen, Spiegeln, Bucheinbänden, Druckverzierungen u. a. m., überall steht Holbein das zur Seite, was man Geschmack nennt, die Fähigkeit, ein Werk zu schaffen, das dem Auge keine Härten bietet, das sich geschickt aus sich selbst entwickelt, ohne daß man irgendwo die Absicht, das künstlerische Kämpfen spüre. Um 1520 schon begann in Basel, von Holbein und Urs Graf angeregt, eine Schule von Ornamentstechern zu wirken, die sich mit Ehren durch lange Zeit neben der augsburgischen und nürnbergischen behauptete.

2710. Nutz- und Wohnbauten. Der Wohlstand der Schweiz ging ja nicht ausschließlich von den Einnahmen aus, die sie aus der kriegerischen Kraft ihrer Söhne zog: Gewerbliche Ehren blühten ihr nicht minder. Namentlich die Seidengewebe boten ein wichtiges Handelsgebiet, nicht minder die Leinwand St. Gallens, die reichen landwirtschaftlichen Erzeugnisse. Der Kaufmann wie der Reisläufer waren es gewöhnt, über die Alpen, den Jura oder den Rhein nach fremden Landen zu ziehen, von dort nicht nur Geld, sondern auch die Angewöhnung eines reicheren, behäbigeren Daseins heimzubringen. Die demokratische Verfassung führte auf stattlichere Gestaltung der Rathäuser und Gildenstuben, der Schützensäle und Zunftherbergen, wie der Wohnhäuser. Ansehnliche, breite Straßen, mit Gemälden bedeckte Wandflächen, schöne Brunnen gehörten zum Stadtbild; schöne farbige Öfen, Fußböden aus glasierten Platten, Glasgemälde in den Fenstern, reiche Wandvertäfelungen zu jenem eines ansehnlichen Wohnhauses.

2711. Glasmalerei. Die Glasmalerei für bürgerliche Zwecke wurde so recht eigentlich schweizerische Eigenart; Fenster zu stiften zur Ehre der Mitbürger oder zur eigenen die beliebteste Form öffentlicher Kunstpflege. Es erhielten sich ganze Reihen solcher Bilder, zum Teil noch an Ort und Stelle meist Rundscheiben mit Wappen und Umschriften oder kleinen Architekturen mit bildlichen Darstellungen. So im Rathaus zu Basel (1508—1521), einem ansehnlichen Bau nachgotischer Formgebung, während in den Fenstern (1519—1520) schon die lombardischen Gestaltungen vorwiegen; so im Kloster Wettingen, wo seit 1520 Schenkungen von Fenstern üblich wurden. An Leuchtkraft der Farbe, Freiheit der Zeichnung, Geschick in der Anordnung gehören sie zu den reizvollsten Schöpfungen der Kleinkunst. Auch sonst stellte sich das obere Rheinthal überall in Reih' und Glied mit den gewerblichen Leistungen des mittleren Deutschland.

2712. Baukunst. Die Baukunst fand freilich geringere Pflege. Wohl entstanden in der ersten Hälfte des Jahrhunderts allerlei reizvolle Einzelheiten an öffentlichen und bürgerlichen Gebäuden, aber es ist, außer dem Baseler Rathaus, kaum von einer Architektur höheren Stiles zu reden. In Ensisheim, dem Sitz der österreichischen Regierung im Elsässischen, entsteht zwar ein Rathaus (1535), in Schlettstadt ein Gebäude, das 1545 von Stefan Ziegler errichtet wurde; in Freiburg i. B. das reizvolle Kaufhaus (nach 1520 von Lienhard von Ettlingen). Mülhausen (Rathaus seit 1551), Colmar haben einzelne ansehnliche Bauten aus dieser Zeit. Aber selbst in dem reichen Straßburg stockte die künstlerische Bethätigung.

2713. Die Straßburger Hütte. Daran war der völlige Umschwung im gesellschaftlichen Dasein der Bauleute schuld. Wohl sorgten die Steinmetzen eifrig, daß die Straßburger Hütte Vorort ihrer Vereinigung bleibe, erneuerte sie 1563 ihre Ordnung, erlangten sie 1578 durch kaiserliche Bestätigung die Vergl. S. 96, M. 2514. thatsächliche Obergewalt über alle deutschen Hütten. Aber der oberste Hüttenmeister, der „in unser Frauen Haus", also dort den Sitz hatte, wo das Vermögen des Münsters verwaltet

wurde, unterstand den städtischen Behörden ebenso wie die Stadtmeister, die im Mauerhof und Zimmerhof wirkten. Er leitete den Dombau; über jene Höfe herrschte der Stadtlohnherr (in anderen Städten zumeist „Baumeister“ genannt), ein Verwaltungsbeamter, über dem wieder die Bauherren (Mitglieder des Rats) standen. In dieser reich gegliederten Verwaltung wurden die Pläne zu Neubauten von beliebig herangezogenen Künstlern geschaffen, dachte man nicht mehr daran, die alten Steinmetzenvorrechte und Geheimnisse zu berücksichtigen. Aus den Verwaltungen heraus entstanden nun auch im Westen Deutschlands die eigentlichen Architekten, die in großem Sinne zu entwerfen und die neuen Architekturformen zu geläufigem Ausdruck ihrer Gedanken sich zu Willen machen lernten.

2714. Schloß zu Tübingen.

Mehr Boden hatte die Baukunst im Württembergischen, wo Herzog Ulrich am Schloß zu Tübingen (seit 1535) durch Heinz von Luther, einen hessischen Festungsbaumeister, der 1542 als Amtmann von Ziegenhain am Entwurf der Stadtbefestigung von Leipzig mitwirkte, einen Neubau mit stattlichem Thor aufführen ließ. Aber auch hier machte der kriegerische Sturm dem Schaffen bald ein Ende.

2715. Kilianskirche zu Heilbronn.

Nur an einem Bau kommt die Kunst der Frührenaissance rein zum Ausdruck, am Turm der Kilianskirche zu Heilbronn, den seit 1507 Hans Schweiner von Weinsberg schuf und 1529 vollendete, ein Mann, dessen erfinderischen Geist und treue Meisterhand eine Inschrift mit Recht rühmt. Er begann sein Werk in niederdeutscher Gotik, ganz nach den Regeln alter Kunst; vollendete es aber durch einen Helm in zierlichster Renaissance; es ist von einem geistreichen Formenreichtum, der jenem der französischen Bauten nahe steht, bis hinauf zu der bekrönenden Gestalt des Landsknechts, der 2,35 m hohen Bildsäule des Bannerträgers der Stadt: Fast 62 m hoch ragt dieser über dem Kirchboden empor: Schon wagte man, das Wahrzeichen der politischen Gemeinde an jene Stelle zu setzen, die ein Menschenleben früher fraglos der heiligen Jungfrau eingeräumt worden wäre.

15) Spanien und Portugal.

2716. Der spanische Staat.

Die politische Einigung von Kastilien und Aragon bot die Kraft, endlich die Mauren aus Spanien zurückzuwerfen. Granada fiel. Spanien blieb aber ein in sich ungeeinigtes, von widerstreitenden Parteien bewohntes Land. Nirgends war das Judentum so stark, nirgends fand es eine so breite Unterlage in dem ihm verwandteren Islam, der nur halb bekehrten oder gar nicht zum Christentum übergetretenen maurischen Bevölkerung.

Vorbereitende Schritte zur Beseitigung dieser Übelstände zeigen sich während des 15. Jahrhunderts vielfach: Zunächst drängte die Zeit auf Befestigung der Königsmacht, auf Verbesserung der Rechtspflege, auf Beugen auch der Großen unter die staatlichen Gesetze. Die Städte verstanden es nicht, hiebei eine ihrer Bedeutung angemessene Stellung sich zu erringen. Die Zentralisation war das Ziel der ernst für das Landeswohl Bedachten. Sie fand für Kastilien und Aragon ihre Vollendung in der Ehe des Königspaares Ferdinand und Isabella. Zwei Staaten, die im Glaubenskampf gegen die Mauren groß und stark geworden waren, traten 1469 zu einem zusammen, an dessen Spitze ein starker Wille stand. Die heilige Hermandad und das Strafgesetzbuch von 1485 brachen die wilde Gewalt des Adels, schufen ein goldenes Zeitalter der Gerechtigkeit als der Grundlage für die staatliche Entwicklung.

2717. Portugal.

Ähnlich in Portugal. König Johann II. gelang es, auch hier den Widerstand der Großen zu brechen. 1483 fiel der Herzog von Braganza, sein mächtigster Vasall, endeten mit ihm die der ruhigen Staatsentwicklung entgegenstehenden Kämpfe im Innern.

2718. Entdeckungsreisen.

Die Staaten konnten sich neuen Aufgaben widmen. Portugal trug den Glaubenskrieg nach Afrika: Was Heinrich der Seefahrer vorbereitet hatte, brachte nun seine Früchte. Die Schiffe der Christen lernten den Ozean befahren: Kap verde, Sierra Leone, die Azoren wurden

besetzt; schon griff der Handel bis in die Tiefen des schwarzen Erdteils, Tandscher wurde erobert, 1486 das Kap der guten Hoffnung gefunden. Die Zeit eines Vasco de Gama, Cabral brach an: seit 1505 gründeten Almeida und Albuquerque unter heldenhaften Kämpfen die portugiesische Herrschaft in Indien: Der Weltverkehr erhielt neue Straßen, der Islam verlor seine Stellung als Vermittler zwischen Buddhismus und Christentum, die Heerstraße der alten Weltgeschichte wurde leer und öde.

Kolumbus trat seine Reisen an, Magalhaens drang in den stillen Ozean, Cortez und Pizarro unterwarfen und erdrückten mit ihrem wilden Heldentum neu entdeckte Kulturvölker. Die Thatkraft der Bewohner der Pyrenäenhalbinsel war aufs äußerste gespannt, ein Zug leidenschaftlichen Wagemutes packte sie in den Tiefen, eines rücksichtslosen Jagens und Hastens nach Besitz: Nicht nach Grunderwerb, nicht nach Einfluß im Staatswesen, sondern nach Gold, nach prägbaren Werten, nach einem in Geld sich äußernden Reichtum. Eine völlige Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse des Landes, eine tiefgreifende Entwertung des heimischen Grundbesitzes war die Folge dieser übergewaltigen Ausdehnung der Erwerbmittel.

2719. Weltherrschaft.

Die Staaten mußten sich darauf einrichten, große internationale Aufgaben zu erfüllen, zumal seit die einzige Tochter Ferdinands und der Isabella Philipp den Schönen heiratete, mithin Spanien mit Österreich und Burgund politisch aufs engste verknüpft wurde: Die Weltherrschaft Kaiser Karls V. bereitete sich vor, deren Kraft in der Geschlossenheit der spanischen Macht beruhte.

2720. Innere Einheit.

Diese Geschlossenheit war aber kein Werk des Zufalles, sondern eines mit höchster Anstrengung erzielten Zusammenfassens der nationalen Glieder; sie wäre nicht möglich gewesen ohne rücksichtsloses Ausrotten des Widerstandes gegen die Einheit. Spanien mußte Granada erobern, um seinen Aufgaben gerecht werden zu können; es brauchte dies nicht nur zur Abrundung seiner Grenzen, um vor dem fremdgläubigen Erbfeinde Ruhe zu haben, sondern um von seinen Gebieten die ununterbrochene Beeinflussung der eigenen Volksteile fernzuhalten.

2721. Der Islam. Vergl. I, S. 678, R. 2197.

Wohl standen im 15. Jahrhundert die maurischen Wissenschaften und Künste noch über den spanischen und portugiesischen. Aber sie waren nicht mehr schöpferisch, sie trugen den Keim des Verfalles in sich, allzulange getrennt von den eigentlichen Quellen ihres Wachstums, von Persien. Willig nahmen die Spanier und Portugiesen das in sich auf, was ihnen die Künstler des Südens darboten. In ihrer Kunst spürt man deutlich den Einfluß des höheren Könnens Andalusiens, wenigstens in handwerklicher Beziehung. Kaum ein Land zeigte sich so geneigt, den verschiedensten Einflüssen sich zu erschließen, als das christliche Spanien und Portugal, die seit zwei Jahrhunderten sich im Stillstande befanden. Man erkennt deutlich, daß mit einer gewissen Unbefangenheit alles das aufgegriffen wurde, was sich den Schaffenden als Vorbild bot: Von den Portugiesen Indisches ebenso wie Englisches, von den Spaniern Italienisches, von beiden vor allem Niederländisches und Niederdeutsches.

Im gleichen Sinn erschlossen sie sich der fremden Dichtung. Am mohammedanischen Glaubenshelden bildete sich das Ideal des christlichen Ritters heran, unzählig sind die Beziehungen, die hinüber, herüber griffen; es waren christliche Schüler an den mohammedanischen Universitäten keine Seltenheit, man konnte in Spanien lernen, daß es auch außerhalb der katholischen Kirche ein gesetzmäßiges Leben und ein menschenwürdiges Dasein gab. Spanien und Portugal waren die Länder der Duldung gewesen, wo nebeneinander drei Religionen, wenn auch nicht friedlich, so doch unter gewissen Rechtsbedingungen bestanden.

2722. Die Kirche.

Die Kirche gewann große Rechte, mächtige Einkünfte. Gelang es gleich in Spanien wie in Portugal, die Ritterorden unter die Botmäßigkeit der Krone zu bringen, die Rechtsbefugnisse der Geistlichkeit, den Eingriff des Papstes in die Besetzung der Bischofsstühle zu regeln, so stak doch dem im Glaubenskampfe erstarkten Volke der Begriff fest in den Knochen, daß

das Christentum den Ursprung und die Grundlage ihrer Staaten bilde: Dem Emporwachsen des jüdischen und maurischen Einflusses auf das gesellschaftliche Leben stellte sich die kalte, stahlharte Selbstsucht national-spanischen Empfindens gegenüber, jener in seiner Dumpfheit stolze Glaubenseifer; jenes Gefühl dafür, daß es Feigheit sei, den Irrtum auch nur an anderen zu dulden; jenes über die Duldung hinwegschreitenden Strebens, die Welt zur eigenen Erkenntnis über die höchsten Dinge zu führen.

2723. Die Inquisition.

Der heilige Dominikus und der heilige Ignaz sind Spanier, und die Inquisition ist spanisch: Zwischen dem Geist, der sie beherrschte und dem freisinnigen Judentum gab es keine Duldung. Jedes Auflehnen gegen die Heilswahrheiten der Kirche mußte als freche Vermessenheit, als eine Beleidigung der ganzen Christenheit erscheinen. Der konnte nicht Spanier sein, der mit halbem Herzen Christ war; der noch viel weniger, der dem Christentum widersprach. Man erkannte wohl, daß Spanien dem Verfall entgegengehe, wenn es nicht gelinge, aus Iberern und Phöniciern, Goten und Mauren, Christen, Juden und Mohammedanern ein Volk zu bilden. Und dies Werk führten unter begeisterter Zustimmung der Nation Thomas de Torquemada und Pedro Arbues und unter ihrer Führung der Dominikaner-Orden durch, kalten Blutes, mit unerhörter Grausamkeit, aber mit dem Erfolge, daß ein Menschenleben nach ihnen Albas Heere an den Mündungen des Rheins und im Mittellauf der Elbe den Zusammenbruch der katholischen Kirche mit dem Schwert aufzuhalten und Loyolas Sendboten sie von innen heraus wieder aufzubauen vermochten; mit dem Erfolg, daß Spaniens Dichtung, Spaniens Kunst jenen Adlerflug antreten konnte, der zu den Höhen eines Cervantes und Vega, Velasquez und Murillo führte. Im Leben der Völker zeigt sich wohl hin und wieder die Notwendigkeit, durch scharfen, wenn auch blutigen Schnitt einen Volksteil loszutrennen, um dem anderen Raum zur Entfaltung zu geben. Diesen Schnitt that die spanische und portugiesische Inquisition. Er war schmerzlich, erschütternd, bluttriefend; aber er war jenen zum Heil, deren Wohl den unerbittlichen Ärzten anvertraut war.

2724. Portugal.

Der Unterschied zwischen der Bevölkerung von Andalusien oder Katalonien, Aragonien oder Galizien mit jener Portugals war im frühen Mittelalter nicht wesentlich. Erst das 15. und 16. Jahrhundert trennte, wie die Niederlande von Deutschland, so Portugal von Spanien: Erst unter der gewaltigen Kraftentfaltung, unter den Königen Johann II. und Manuel, blühte das Land zur Selbständigkeit auf: Ein kurzes Jahrhundert höchsten Schaffenseifers, bis 1580 Philipp II. seine kalte, schwere Hand auf das Land legte und für die Zeit von zwei Menschenleben Portugal aus der Reihe der Staaten strich.

2725. Töpferei. Vergl. I. S. 672, N. 2181.

In Portugal und, wie es scheint, auch in den angrenzenden Landstrichen Spaniens, nicht nur in Andalusien, sondern hinauf bis Toledo und Valladolid waren ganze Handwerksgebiete im wesentlichen noch in der Hand von Männern, die wohl nicht von eingewanderten Mauren abstammten, aber in altüberlieferter mohammedanischer Kunstübung groß geworden waren. So die Töpfer, die Ziegelbrenner. Die Wandbekleidung mit farbigen, glasierten Thonplatten (Azulejos), blieb auf lange hin die eigentlich landesübliche Form. In Spanien und Portugal, wie auf Sizilien und im südlichsten Italien hielt sie sich, vielfach in der Behandlung schwankend, vor allem immer mehr ornamentale, ja bildartige Züge in sich aufnehmend, bis ins 18. Jahrhundert. Der Ziegelbau blieb dauernd in kunstgemäßer Übung. Namentlich im südlichen Portugal, wo z. B. in den Passos reaes zu Evora sich aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gewölbte Hufeisenbogen erhielten. Bald mischten sich dort die spätgotischen Formen mit den maurischen, namentlich unter den Händen der einheimischen Steinmetzen zu den wunderlichsten, den Hufeisenbogen mit dem Eselsrücken verbindenden Gestaltungen. Die maurischen Zimmerleute waren weithin gesucht, sie führten die kunstvollen Holzdecken in einer von der italienischen und französischen Zimmerei grundverschiedenen Art und Weise aus: Und zwar ebenso

2726. Holzbau.

Vergl. I. S. 671, N. 2180.

für Schlösser und öffentliche Gebäude wie für Kirchen: Das aus Brettern zusammengefaßte Kuppelsystem des Saales der Gesandten, des Saales de la Barca und anderer Räume in der Alhambra; die aus ausgezackten Brettern kunstvoll aufgebaute Decke des Saales der beiden Schwestern daselbst findet sich wieder an der Capilla Villaviciosa in der Moschee zu Cordoba, wohl aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, an der Decke von S. Ildefonso in Alcala de Henares, die Juan Gil de Hontanion, wie wir sehen werden ein Meister der Frührenaissance, zu Anfang des 16. Jahrhunderts schuf, wie an der Decke der Moschee zu Cordoba, wie sie 1572 entstand (jetzt entfernt); und in der Misericordia und der Aula der Universität zu Coimbra. Der Sala dos Cysnes und namentlich der mächtige Kuppelbau des Cala dos Escudos im Schloß Cintra, dessen Hauptbauzeit um 1500 liegt, sind Prachtstücke dieser Bauart.

Vergl. I. S. 674, N. 2180.

Man nennt sie in Portugal mozarabisch, in Spanien Mudejar. Als solche war sie schon bei früherer Gelegenheit Gegenstand der Besprechung. Aber sie erhielten sich: Noch heute klingt im Holzbau die alte Weise der mohammedanischen Zeit nach.

2727. Die Dominikaner. Vergl. I. S. 572, N. 1850.

Die christliche Kunst war unverkennbar im Stillstande nach den mächtigen Anstrengungen, die sie noch im 14. Jahrhundert gemacht. Noch waren die Leiter der kirchlichen Bewegung im Lande, die Dominikaner, die hervorragendsten und einflußreichsten Bauherren. Der Grundzug ihrer Kirche blieb der des weiten Saales mit tiefen Seitenkapellen. Neu ist dabei die Anlage eines Querhauses, das jedoch äußerlich nicht über die Kapellenflucht hervorragt und das Hinausrücken des Chores hinter dieses. So an den Bauten Torquemadas: S. Pablo in Valladolid (1463 im Bau), mit drei Ostkapellen; S. Domingo zu Granada (1492 begründet), mit nur einem Chor; S. Tomas in Avila mit geradem Chorabschluß. Auch der mit besonderer Thatkraft in die Entwicklung eingreifende Orden der Hieronimiten schloß sich dieser Anordnung an. S. Yeronymo zu Granada ist Beweis hierfür. Die Kartäuser Mönche haben von jeher eine Vorliebe für diese schlichte Saalform gehabt und behielten sie auch für die Folge bei.

Aber wie die Dominikaner in der Außengestaltung ihrer Kirchen weit entfernt waren, die alte Schlichtheit zu behaupten, wie gerade mehrere von diesen zu den prunkvollsten Erscheinungen des Landes gehören, so machten sie auch in der Grundrißbildung einen Schritt weiter: S. Esteban in Salamanca (1524 begonnen), indem dem Chor eine größere Tiefe gegeben wurde, als sonst in Spanien üblich. So erhielt der Bau bei einer Spannweite des Mittelschiffes von 15 m und einer Scheitelhöhe von 18 m eine Länge von 82 m. Auch hier wurden die westlichen Joche mit einer Empore für die Mönche versehen, wie dies an den Dominikanerkirchen Spaniens oft der Fall ist — ein Mittel, die landesübliche Gegenüberstellung von Chor (Capilla mayor) und in der Mitte des Raumes eingebautem Klerikerstand (Coro) in einer die Laienwelt weniger ausschließenden Form zu erreichen: Denn diese hatte nun unter der Empore ihren Stand.

Vergl. I. S. 492, N. 1611.

Auch in den Kathedralen gab nun immer mehr die Herrschaft des Klerus den Ausschlag: Die spanische Art der Ausschließung der Laien vom Mittel der Kirche wurde nun fast überall durchgeführt, die Gestaltung der Schranken wurde die eigentliche Hauptaufgabe der Schmuckkunst. Demgegenüber ist der dominikanische Grundriß höchst wichtig: Er bietet jene Anordnung, nach der später der Gesu in Rom erbaut wurde, er ist es, der sich im 16. und 17. Jahrhundert die katholische Welt eroberte! An weiteren Grundrißgedanken ist Spanien und Portugal nicht reich; sie bringen in der Folgezeit Neues nur unter fremder Anregung hervor.

2728. Zentralkirchen.

Als solches kann zunächst die Vorliebe für Zentralanlagen gelten, die auf England weist. Der große, 20 m weite Kuppelraum mit sieben anstoßenden Kapellen und einem Prachtthor zu Batalha in Portugal ist eine erste, später öfter wiederholte Übertragung dieser

vorzugsweise englischen Form. Wird doch durch die Königin Philippa († 1416), eine englische Prinzessin, dieser Zusammenhang erklärt, selbst wenn der erste Architekt Affonso Domingues († vor 1402) ein Portugiese gewesen zu sein scheint. Die Kirche selbst bietet nicht so viel Eigenartiges als die anstoßenden Grabkapellen, die Capella do Fundator aus der Zeit um 1400; sie ist ein Quadrat von 20 m im Lichten; in dessen Mitte acht im Kreis gestellte Pfeiler, darüber ein reiches Netzgewölbe: gewiß eine eigenartige, auf die Templerbauten zurückgehende, in der Gotik seltene Form. Größer noch in der geschilderten Anordnung ist jener Zentralbau der Capellos imperfeitos, der freilich 1438 unvollendet liegen blieb. An spanischen Grabkapellen werden wir den Gedanken fortgebildet sehen.

Vergl. I. S. 427, N. 1399; I. S. 603, N. 1951.

2729. Fremde Einflüsse.

Im allgemeinen bleibt die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts unergiebig. Die Spuren des Aufschwunges in der zweiten äußern sich zunächst im Bauwesen. Aber auch hier wählte man für die wichtigsten Aufgaben Ausländer. Es ist dabei im hohen Grade bezeichnend, wo man diese suchte: Dem Fremden steht oft ein weiterblickendes Urteil zur Verfügung als dem an örtlichen Geschmack Gebundenen: Er kann wählen zwischen den Künstlern der von ihm durchwanderten Länder. Und so darf man denn die Wahl Spaniens und Portugals gewissermaßen als einen Beweis dafür ansehen, welche Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Europa auf der höchsten Stufe der Wertschätzung stand: Es ist die Niederdeutschlands, der Niederlande, Burgunds. Denn dorther stammen die leitenden Meister der Spätgotik; ihrer Führung schließen sich die Spanier an.

2730. Niederdeutsche Meister.

Vergl. S. 549, N. 1787.

Ein deutscher Meister, Juan de Colonia (Hans von Köln, † 1481), wurde vom Bischof D. Alonso von Cartagena nach dessen Rückkehr vom Konzil zu Basel nach Burgos berufen. Seine Aufgabe war, 1442—1458 die Spitzen auf die Türme der Westschauseite der Kathedrale zu errichten, die bei seiner Ankunft in Spanien wohl bereits bis auf diese und einige Teile der Strebepfeiler fertig war. In etwas schwereren Formen, als in Deutschland üblich, führte er die zwischen ansteigenden Rippen mit Maßwerk verzierten Helme auf, die ihre Verwandtschaft mit jenen von Freiburg im Breisgau nicht verleugnen. Selbst im Süden blieb der Deutsche der Schule des Nordens treu. Anders gestaltete sich seine Aufgabe an der benachbarten Cartuja (Kartause) von Miraflores (1441 gegründet), die 1454 nach einem Brande von ihm und seinem Sohne Simon de Colonia als eine nach dominikanischer Sitte einschiffige Grabeskirche für König Johann II. errichtet wurde. Aber auch hier war wenigstens in den Einzelformen dem Künstler volle Freiheit in der Entfaltung nordischen Empfindens gelassen. Auch sein Sohn blieb in dieser Richtung. In der Capilla de Sta. Ana (1477—1488), einem rechtwinkligen Anbau an dem Dome südlich vom Nordquerschiff, führte er die nordischen Netzgewölbe anscheinend zuerst in Spanien ein, die er dann an der Capilla del Condestable, die seit 1482 für den Connetable Pedro Hernandez de Velasco mit gewaltiger Pracht errichtet wurde, einem Achteckbau von etwa 15 m Durchmesser, in großartiger Weise fortbildete. Diese großen, als Begräbnisstätten benutzten, am Ende des Chores errichteten Zentralanlagen weisen auf englisch-französische Vorbilder: Sie traten schon im 14. Jahrhundert auf: an der Capilla de S. Ildefonso an der Kathedrale zu Toledo, deren erste Anlage vielleicht gleichzeitig mit dem Dome entstand; und an der benachbarten größeren Capilla de Santiago, die an Stelle einer solchen für den heiligen Thomas von Canterbury schon 1435 trat (Gewölbe jünger?); sowie an anderen Bauten dieser Zeit. Der Enkel des Hans, Francisco de Colonia (seit 1511 Dombaumeister zu Burgos, † 1542), fügte sich dann bereits völlig der spanischen Kunstweise ein, indem er die Renaissancegestaltungen in die gotische Konstruktion verflocht.

2731. Normannen u. Bretagner.

Merkwürdiger noch als das Überwiegen der nordischen Künstler in Kastilien ist ihr Auftreten im Süden Spaniens. So an der wohl von Haus aus von deutschen Künstlern

entworfenen Kathedrale zu Sevilla; 1402 begonnen, scheint sie erst um die Mitte des Jahrhunderts einen lebhafteren Baubetrieb erfahren zu haben, als Juan Norman 1462—1472 die Leitung in Händen hatte. Ein nordischer Meister ist auch Lorenzo Mercadante de Bretania, der am Grabmal des Erzbischofs Juan de Cervantes († 1453) in der Capilla de S. Hermenegildo am Dom zu Sevilla zuerst ein realistisches Bildnis höherer Belebung zu schaffen wußte. Ebenso der Meister Dancart, der in Gemeinschaft mit Nufro Sanchez (1475—1479) im Chorgestühl (durch Einsturz der Kuppel 1888 sehr beschädigt) eines der kostbarsten Schmuckwerke Spaniens ausführte. So arbeiten sich hier die Künstler der verschiedensten Gebiete in die Hände. Die drei Westthore schuf Pedro Millan, ein Spanier (um 1500), in Formen, die sich nicht von jenen seiner nordischen Lehrer unterscheiden, ohne daß er dabei lediglich Nachahmer wäre.

2732. Vlamen. Vergl. S. 90, A. 2494.

Vom Norden kam weiter, um für sich und seine Nachkommen eine Heimat zu gewinnen, der Bruder des Meisters von St. Gudula zu Brüssel, Annequin (Hänschen) de Egas, der um 1460 Dombaumeister zu Toledo war und dies Amt wieder auf seinen Sohn Enrique de Egas († 1534) vererbte. Er löste hier die spanischen Meister Rodrigo Alfonso und Alvar Gomez ab. Die hatten den wuchtigen, 90 m hohen Nordwestturm (1380—1440) in einer Weise vollendet, die zeigt, daß hier noch eine nationale, auf die geschlossene Massenwirkung maurischer Minareh begründete Anschauung vorherrschte. Das Löwenthor (Puerta de los Leones) am Südquerschiff des Domes, das Hauptwerk des Annequin, überrascht durch die Ruhe und Größe des an sich wenig Neues bietenden Entwurfes, durch die hohe Verfeinerung im einzelnen, an dem wieder ein Deutscher, Juan Aleman, den größten Anteil gehabt haben soll. Namentlich an den Bildwerken des Thores mit ihren scharf gebrochenen Falten, ihrer ruhigen, an die Brüder Eyck mahnenden Haltung spürt man deutlich den niederländischen Einfluß.

Als einer der kühnsten Ornamentisten erscheint der Vlame Juan Guas, der S. Juan de los Reyes zu Toledo, wieder eine nach Dominikanerart einschiffige Kirche mit seitlichen Kapellen, zu einer der ausgezeichnetsten Schöpfungen der spanischen Spätgotik werden ließ. Gebaut seit 1476 als Denkmal des Sieges über die Portugiesen, zugleich als Grabkapelle für König Ferdinand und die Königin Isabella, aber diesem Zwecke entfremdet durch die Verlegung der Gräber nach Granada, ist es ein Werk, bei dem Pracht wohl ausdrücklich gefordert wurde. Der Künstler verwendete keine ungotische Form, er blieb vollständig innerhalb des ihm heimischen Stiles. Aber die Art, wie er die Schrift ornamental verwendete, wie er riesige, von Adlern gehaltene Wappen in die gotische Kleinarchitektur einführte, wie er die Knäufe der Säulen und Pfeiler in neuer Art gestaltete; all die Fülle eigener Gedanken bildet einen lebendigen Widerspruch gegen die Einförmigkeit der alten Kunst, gegen die trocken gewordene Regel; macht den Bau zu einem Meisterwerk nach Freiheit ringenden Schaffens.

Vergl. I. S. 428, A. 1399.

Eine ähnliche Erscheinung ist der in Portugal thätige Olivel de Gand (also aus Gent), der, wie es scheint, gemeinsam mit dem niederländischen Maler Johannes Dralia († 1504) bis etwa 1509 das Prachtgestühl des neuen Kapitelraums an der Rundkapelle des Christusordens in Thomar schuf und anscheinend diese Kapelle selbst mit übersprudelnd reichem Ornament zierte. Vorher schon hatte er den großartigen Hauptaltar in der alten Kathedrale zu Coimbra (um 1495) geschaffen, ganz im Stil der formenverschwenderisch ausgestatteten niederländischen Werke; gleichzeitig (1508) leitete er die Ausschmückung der von Martim Lourensso 1507—1525 errichteten schönen Saalkirche S. Francisco zu Evora.

Enrique de Egas setzte den Ruhm und auch den Stil seines Vaters fort. Aber in diesem regt sich der Zug nach Neuem immer deutlicher. Das Colegio de Santo Cruz

in Valladolid (1480—1492) hat an seinem schlichten, vornehmen, dreigeschossigen Hof keine einzige erkennbare Renaissanceform: Und doch liegt die Stimmung gotischer Werke nicht mehr über ihm. Enriques Hauptwerk, die prachtvolle Capilla real am Dom zu Granada (1506 bis 1517), jene endgültige Grabstätte des Königspaares ist bei dominikanischer Anlage als in ein äußeres Rechteck eingezeichnetes lateinisches Kreuz mit Kapellen neben dem einschiffigen Langhaus durchaus in nordischer Gotik ausgeführt, mit feinen Gliederungen und, dem Land der Sonne entsprechend, bereits großen Wandflächen bei bescheidenen Fenstern. In der Sala Capitular (1504—1512) am Dom zu Toledo, die Egas gemeinsam mit Pedro Gumiel schuf, scheute er sich nicht, die maurische Balkendecke einzufügen, das Werk des Diego Lopez de Arenas und nach ihm des Francisco de Lara (1510—1511), wie denn auch einzelne Thore von spanischen Künstlern in maurischem Stil ausgeführt wurden. Man hat den Eindruck, als habe dem leitenden Meister wie dem Kapitel die Phantasie selbst dieser niederländischen Meister nicht genügt, als habe man alle erlangbare Form zu höchster Steigerung zusammengerafft. So an dem mächtigen Altar des Domes (1500—1504), der unter Enriques Leitung in Überfülle von Bildwerken, zierlichsten Baldachinen, Säulen und Schmuckgliedern von 27 Künstlern errichtet wurde. Die reich bemalten und vergoldeten Bildwerke stellen Vorgänge aus dem Leben der Maria und Christi dar. Unter seiner Leitung entstand wohl auch die Schranke der Capilla mayor (1498—1504), wenngleich bei diesen Werken der Burgunder Vigarni und der Spanier Alfonso Sanchez als die eigentlich Entwerfenden genannt werden.

2733. Weitere Deutsche.

Selbst in der Nähe der französischen Grenze, in Barcelona, begegnet man deutschen Künstlern: Als solcher gilt Michael Loker (Loquer), der 1483 das von Matias Bonafe 1457 begonnene Chorgestühl der Kathedrale vollendete. Auch Rodrigo Aleman erscheint unter jenen, die im Dom zu Toledo die Schranken schufen. Vielleicht ist er jener, der 1495 im Chorgestühl die Eroberung von Granada darstellte und dann 1520 die Flachbilder am Chor des Domes zu Plasencia herstellte, in denen er in derbem Witz die Fehler der Zeit geißelte: Ein Moralist in der Art seiner gleichzeitigen Landsleute. Von ihm ist auch der Hohe Chor im nahen Kloster der Hieronimiten, S. Juste: Der Moralist also in dem Hause, das Karl V. zum Zufluchtsort aus dem Getriebe um seine Kaiserkrone wählte.

2734. Niederländische Maler. Vergl. S. 26, N. 2334.

Standen sich Baukunst und Bildnerei im 15. Jahrhundert oft noch so nahe, daß sich vielfach beide in einem Meister vereinigten, so bietet die Malerei eine geschlossenere Erscheinung. Auch sie ging in allen wesentlichen Teilen auf die Niederlande zurück. Schon Jan van Eyck war in Portugal am Hofe gewesen und hatte vielleicht auch Spanien durchreist. Früh spürt man seinen Einfluß an verschiedenen Orten: So malte Luis de Dalmau das Altarbild in der Casa Consistorial zu Barcelona 1445 in einer ganz auf die Niederländer zurückgehenden Anordnung: Er ließ die heilige Eulalie und den heiligen Andreas knieende Stifter der Madonna zuführen. Der kastilische Hofmaler Antonio del Rincon (1446 bis 1500) malt in ähnlicher Art. Später war es Rogier van der Weyden, der einen mächtigen Einfluß gewann. Spanien besitzt eine Reihe seiner besten Bilder, gleich solchen von Gerhard David und anderen als Vlamen und Holländer bekannten Meistern. Namentlich auch Portugal suchte eifrig die Lehre des Nordens. 1512 wurden in Brüssel Teppiche mit einer Geschlechtstafel der portugiesischen Könige bestellt, 1518 starben allein 7 niederländische Maler an der Pest in Portugal, hervorragende Werke von Gerhard David in Evora und Matsys haben sich dort erhalten. Den Meistern von Kalkar verwandt, erscheint der erste unter den einheimischen portugiesischen Malern, Frey Carlos von Evora: Seine Verkündigung (Nationalmuseum zu Lissabon) hat freilich schon einen südlichen Zug: So bewegt wie die auf die Brust gedrückte Rechte der Jungfrau sind nordische Glieder selten, so heftig die zur Taube

Vergl. S. 83, N. 2475.

2735. Portugiesische Künstler.

emporweisende Linke des Engels nie. Die Erscheinung Christi vor den Frauen (1529) steht als Raumdarstellung über den nordischen Bildern, wenn sie sie gleich an milder Ruhe nicht erreicht. Velasco von Coimbra ging in der Anordnung vollends auf die Niederländer zurück: Alles Nebenwerk erscheint unmittelbar entlehnt, aber doch würden seine Bilder in Brügge oder Antwerpen nicht heimisch erscheinen: Es ist eine größere Kühnheit, Breite in ihnen, gerade bei ihrer Derbheit. Diese übertrieb noch Vasco Fernandez, der Maler von Vizeu.

2736. Glasmalerei.

Von bedeutendem Einfluß war wohl auch die Glasmalerschule, die sich in Spanien ausbildete: In Toledo sind prächtige Werke dieser Art erhalten: Die Meisternamen Jakob Dolfin (1418), Luis und Gasquin von Utrecht (1429) weisen auf die Dauphine und Holland. In Burgos erscheinen dann 1497 neben nordischen auch spanische Namen, aber die Hauptwerke Spaniens fallen doch wieder Nordländern zu, Alberto de Holanda (1525) in Toledo (die Apostel, die Jungfrau, Blumen in lebhaftester Färbung), Vasco de Troya (Troyes, Capilla de Luis de Silva in Toledo, 1503), Cristobal Aleman (1504, Fenster von 14 m Höhe in der Kathedrale zu Sevilla), Bernardino de Gelardia (Seeland, 1518, Fenster im Chor), Arnao de Flandes (1525—1527 und sein Bruder (?), Arnao de Vergara?, (1538, Rosette im südlichen Kreuzschiff, sämtlich in Sevilla), Nicola de Vergara und seine Söhne (bis 1590) in Burgos. Und auch sonst fehlt selten neben einzelnen Spaniern ein niederländischer Name, wo die der Schöpfer der großen Glasmalereien genannt sind. Und Spanien besitzt deren noch in den Kathedralen von Oviedo, Palencia, Santiago, Ciudad-Rodrigo, Pamplona, Huesca, Segovia, Salamanca, Zaragoza, Barcelona in reichster Fülle.

2737. Malerschule von Sevilla.

Auf dem tief von maurischem Wesen durchtränkten Boden von Sevilla faßte die Malerei Boden. Hier entwickelte sie sich zur spanischen Schule. Die Anfänge jedoch waren auch hier nordisch. Aber die Lernbegier der Spanier häufte bald Verschiedenartiges, wie im Bauen so im Malen, zusammen. Alejo Fernandez und sein Bruder Juan Fernandez Aleman sind hier die ersten, ihrer Persönlichkeit nach erkennbaren Meister. Ihrem Grundwesen nach waren die 1508 aus Cordoba kommenden Künstler noch niederländisch: Aber sie lernten, sich im Lande nach neuen Vorbildern umzusehen, sie malten die Spanier in ihrer Eigenart, in ihren freieren, größeren Bewegungen: So die Empfängnis, Geburt und Reinigung der Maria von Alejo (erzbischöflicher Palast in Sevilla, 1525), die Jungfrau mit zwei Engeln (Virgen de la Rosa am Trascoro von Sta. Ana bei Sevilla).

2738. Schule von Burgos.

Die Selbständigkeit spanischen Schaffens, die sich hier andeutet, konnte aber noch nicht völlig durchdringen. Noch überwogen die Fremden im Lande, bestellten die Fürsten wichtige Aufträge unmittelbar bei den niederländischen Meistern: So gerade für die Hauptschöpfungen der Könige, für Miraflores bei Burgos und die Capilla Real zu Granada bei Dierick Bouts; noch waren fremde Maler allerorten beschäftigt: So Juan de Flandes, der außer der reizvoll geschmückten Treppe zum Grabe des heiligen Antolin das achtteilige Altarblatt mit liebenswürdig gemalten Darstellungen aus dem Leben Christi in der Kathedrale von Palencia schuf; dessen Art sich auch an dem mit 12 Bildern und vielen Statuen geschmückten Retablo von 1530 wiedererkennen läßt.

2739. Kastilische Baukunst.

Die Führung in dem Bestreben der Spanier, zunächst es den Ausländern wenigstens gleichzuthun, fiel unverkennbar den nördlichen Landesteilen zu. Leon und Kastilien nahm eine bedeutende Stellung ein: Gerade in der Selbständigkeit des Entwurfes trat es kühn hervor. Der Palast der Mendoza zu Guadalajara seit (1461) ist noch ein Bau, der zwischen Gotik und Mohammedanischem schwankt: Die Wände durch Spitzquadern gemustert, die Thüren mit ornamentaler Inschrift und gotischen Einzelheiten, das Gurtgesims in Tropfsteingebilden,

das Obergeschoß und namentlich die ebenso geistreiche als eigenwillige Gestaltung des Hofes eine solche, in der die eigene Erfindung stärker ist als die Anlehnung an irgend welche ältere Kunst. Und doch sind es Niederländer, die dieses Werk schaffen, Juan und Enrique Guas. Eine ähnliche Stilmischung findet sich noch vom Jahre 1520 in einer Kapelle der Kathedrale zu Siguenza: Renaissancepfeiler, darüber ein Mudejarbogen. Nicht minder kühn durchgebildet ist S. Gregorio zu Valladolid, das 1488—1496 Matias Carpintero errichtete. Die Säulen der beiden Geschosse sind achteckig, doch kräftig gewunden. Unter das Gurtgesims legt sich als Ornament die naturalistische Nachbildung einer schweren Gliederkette; im Obergeschoß drängen sich schon (später eingesetzte?) Renaissancegebilde ein: Ein Maßwerk aus Blumengewinden und ein Linienflachornament, in dem Engel spielen; und das über einer Brüstung wieder mit Maßwerk. Ein köstliches Durcheinander der Formen!

2740. Niederländer.

Neben diesen vorwiegend architektonischen Werken stehen die ausgezeichneten bildnerischen des Gil de Siloe (nachweisbar von 1486 bis 1499). Er war vor allem Bildhauer, Grabmacher im Sinne der burgundischen Meister. Als solcher schuf er für den Bischof Alonso de Cartagena († 1456) das Denkmal in der von Juan de Colonia errichteten Capilla de la Visitacion. Über das Übliche hinaus griff er an dem Altar der Cartuja Miraflores (gemeinsam mit Diego de la Cruz, 1486—1499) und den vor ihm stehenden Grabmälern des jung verstorbenen Infanten Alonso († 1470) und seiner Eltern, des Königs Johann II. und seiner Gemahlin (1489—1493). Der Aufbau übertrifft die verwandten nordischen Anlagen an Kühnheit: Denn der Altar ist ein Schnitzwerk, das die ganze Chorwand mit seinen unerschöpflich reichen architektonischen und bildnerischen Gestalten deckt. Die Gräber sind aus Marmor, gipfeln einer Krone gleich in lebhaft bewegten Zacken; die ausgestreckt liegenden Gestalten der Toten umgiebt eine Fülle kleiner Figuren in noch vorwiegend niederländischer Haltung.

2741. Burgunder.

Alonso Rodriguez, der Baumeister der Kathedrale zu Sevilla, und Anton Egas, Dombaumeister zu Toledo, der Spanier und der Angehörige der niederländischen Künstlersippe, schufen 1512 zusammen den Entwurf zur Kathedrale von Salamanca. Die berühmte Universität von Salamanca war damals bereits völlig in der Hand der Dominikaner und der streng rechtgläubigen Theologie, seit sie 1422 durch Papst Martin V. eine neue Verfassung erhalten hatte. Das Kloster des leitenden Ordens beherbergt Zellen für 200 Mönche. Es ist deshalb zum Verständnis der Verhältnisse wichtig, sich das Wesen dieser für die geistige Entwicklung des Landes so bedeutungsvollen Stadt zu vergegenwärtigen: Keineswegs verschloß sie sich dem Fremden; das Festhalten an der alten Lehre deckt sich nicht mit dem Festhalten an alten Formen. Im Gegenteil, Salamanca erweist sich als führend in vielen Beziehungen: Es scheute sich nicht, noch im 15. Jahrhundert maurische Decken im Universitätsgebäude ausführen zu lassen, der Kunst des Südens Thür und Thor zu öffnen: Es schloß sich der Schmuckkunst der niederländischen Gotiker an, als 1480 das Archiv gebaut wurde; es war der ersten Städte eine, die sich jener Renaissance öffnete, wie sie Enrique de Egas gleichzeitig in Toledo anschlug, diese wunderbare Mischung der Kunst von Brügge oder Gent mit jener von Brescia oder Pavia, die sich in Kastilien schon von langher vorbereitet hatte und deren Hauptvertreter nach der gotischen Seite eben Enrique de Egas und seine Schule waren. Das beweist auch schon die erwähnte Kirche S. Pablo zu Valladolid, deren wie eine Schmucktafel vor die Schauseite gestellte prunkvolle Thoranlage wohl der Zeit um das Ende des Jahrhunderts angehört; schon mit leisem Anklingen an die Renaissance. Die Art, wie die feinsten Gebilde des Ornaments, eine trotz des Überstürzens an Formen nicht verwirrte Menge schmückender Einzelheiten sich großen Hauptlinien einordnet, wie die mächtigen, fast fensterlosen Schauseiten der einschiffigen Kirchen etwa fast nach den

2742. Salamanca.

Grundsätzen des Musterzeichners geordnet und belebt wurden, zeugt von der außerordentlichen Beherrschung der Form. An der verwandten Schauseite von Sta. Cruz in Toledo (1504 begonnen) ist die Renaissance plötzlich da, noch spielend, noch ohne tiefere Furchen in die gotische Ornamentik zu ziehen.

Salamanca fand seine eigenen Renaissancemeister in Pedro de Ibarra, der mit Alonso de Covarrubias und Alonso Berruguete (1520) das prächtige Thor der Universität mit der Überfülle köstlich reichen und liebenswürdig ausgebildeten Renaissanceornaments übersäte, eine Schöpfung von höchster Vollendung in ihrer rein dekorativen Absicht. Und derselbe Meister schuf das Colegio menor (1521) in einem völlig frei erfundenen Stile, der sich an Gotik und Renaissance ebenso wie an Maurisches anlehnt, vor allem aber in der spielenden Überwindung von Last und Konstruktion sich gefällt. Die Säulen der Hofarkaden sind nicht gotisch und nicht toskanisch, die Bogen in kühn willkürlichen Linien gezeichnet, über ihren Achsen gotisch gedachte, in Renaissance durchgeführte Fialen. Im Colegio de los Irlandeses (1525) errichtete Ibarra wieder mit denselben Genossen ein Werk zwar nicht akademisch formrichtiger, doch schon strengerer Renaissance, im zweigeschossigen Hofe ein Meisterwerk der Empfindung für vornehm ruhige, wenngleich keineswegs klassische Verhältnisse.

Dazwischen fällt der Bau der Dominikanerkirche S. Esteban (1524—1610). Ihre Grundform besprachen wir oben. Hier tritt uns die auf Juan de Alava zurückzuführende Durchdringung mit Renaissanceformen entgegen: Am eigenartigsten im Kreuzgange, dessen gotische Grundform die Renaissance aufs geistvollste mit ihren Gebilden umspielt; und an der Schauseite, wo das gotische Grundwesen beibehalten, aber auch die letzte gotische Einzelform beseitigt wurde: Ein Schmuckbau von höchster Prachtentfaltung. Ähnliche Bauten entstanden auch für den bürgerlichen Wohnhausbau: die Casa dela Salina, 1530; der Palacio Monterey; die Casa de los Conchas, 1520, mit einer Art Flächenmuster auf den Außenmauern und zwar gotisch gegliederten, doch maurisch empfundenen Fenstern — alle von einer vollen Freiheit im Schaffen, einem kühnen Hineingreifen in die Fülle der sich bietenden Form, einem selbstbewußten Ausgestalten nach eigenem Schönheitsempfinden, das von dem wachsenden Selbstgefühl der Spanier Kunde giebt.

Vergl. I. S. 388, M. 1273.

In dieser Stadt entstand nun ein neuer Dom: Es ist von Wert, zu sehen, welche Formen man wählte: Das Vorbild bot Sevilla, die auf dem Grundriß der Moschee seit 1402 erbaute Kathedrale. Diese bildet ein Rechteck, das bei neun Jochen und fünf Schiffen ringsum von Kapellen umgeben ist: Lang- und Querschiff sind deutlich durch größere Breite und Höhe ausgesprochen: Die Vierung und die anstoßenden Lang- und Querhaussysteme hebt eine starke Ummauerung hervor. Dort ist das Allerheiligste, der Sitz der Geistlichkeit; beide sind durch einen vergitterten Gang unter sich verbunden, draußen im gleichförmigen Raum der Seitenschiffe findet sich der Platz für die scheinbar nur geduldete Menge. Ähnlich der Grundriß von Salamanca: Der Bau ist rein gotisch empfunden, ein Rechteck von 3 zu 9 Schiffjochen, mit seitlich anstoßenden Kapellen, basilikalem Querschnitt bei bescheidenem Gadem, eine vollständige Wiederaufnahme des Gedankens von Sevilla, ein Zurückgreifen auf 100 Jahre. Auch die großen Prunkthore, die noch fast rein niederländisch gotische Puerta principal und die schon in Einzelheiten dem neuen Stile sich zuneigende Puerta de los Palmas (1550) zeigen den kirchlichen nordischen Stil auch noch zum Teil in den reichen Bildwerken, während ringsum die neue Schmuckweise allgemein bekannt war.

2743. Leon.

In der alten Landeshauptstadt Leon hielt die Baukunst mit jener Salamancas Schritt. Der Meister Juan de Badajoz, der an der Kathedrale zu Leon die Leitung hatte, wußte mit geschickter Hand deren Westschauseite zur Renaissance hinüberzuführen. Die anmutig reiche Gestaltung der Kirche und des Klosters S. Marcos de Leon (1513—1549), Bauten,

an denen nun die Gotik fast ganz verdrängt ist, um der Zierrenaissance Raum zu geben, und manches andere Werk künden von seiner feinen Hand, seinem gedankenreichen, ornamentalen Empfinden. Aber gleichzeitig entstanden Bauten, wie die noch rein gotischen Kathedralen zu Astorga (1471 begonnen) und Plasencia (1498 begonnen). Die burgundischen Einflüsse, die bei Gil de Siloe zu beobachten waren, erklären sich durch die nachweisbare Verbindung der Künstler Spaniens mit jenen der deutsch-französischen Grenzlande. Wissen wir doch, daß um die Mitte des Jahrhunderts ein Spanier, Juan de la Huerta (aus Huerta in Kastilien?), den großen burgundischen Bildnern nahe trat, und ferner, daß zwei bedeutende burgundische Meister in Burgos thätig waren, die Brüder de Borgonia, der Bildhauer Philipp Vigarni († 1543) und der Maler Juan († um 1533).

Vergl. S. 24, N. 2327.

2744. Burgunder.

Philipp Vigarni ging aus der Schule von Burgos hervor; im dortigen Dom schnitzte er 1497—1512 die 103 Sitze des Chorgestühles in Coro in gotischen Formen. Es ist überreich verziert, ein Werk ganz im Sinn der nordischen Kunst, ohne bemerkenswerte Stilverschiedenheiten etwa mit den Werken Siloes. Zugeschrieben wird ihm weiter der mit Bildwerk überfüllte Altar von S. Nicolas in Burgos (1505). Er könnte ebensogut in Brou oder Schleswig stehen: Ein Prachtstück niederländischen Schaffens. Und doch war gerade Vigarni der Meister, den ein Schriftsteller aus der Mitte der zwanziger Jahre als Kenner und Anhänger des neuen Stiles pries, dessen er sich mit der lebhaften Aufnahmefähigkeit seiner Landsleute also bemächtigt hatte.

2745. Burgos.

Was Vigarni in der Kathedrale zu Burgos schuf, steht der Renaissancebaukunst des Nordens viel näher als der Italiens. Die volle Verschmelzung der Gotik mit der Renaissance brachte hier ein Ereignis zuwege, das dem Vigarni einen wichtigen Auftrag für die Kathedrale einbrachte: 1539 stürzte deren Vierung ein, die bis 1567 nach des burgundischen Meisters Entwurf von Juan de Castanieda und Juan de Vallejo ausgeführt wurde. Nur ein Meister, der vollständig die Gotik beherrschte, der mit allen ihren Zielen und Feinheiten innig vertraut war, konnte die merkwürdige „Transskription der Melodie" des Kathedralbaues aus der alten in die neue Tonart mit so unvergleichlicher Sicherheit und Anmut durchführen. Berühmt ist auch der massige, aber durch reiche Einzelgliederung belebte Turm, der sich über der neuen Vierung erhebt.

2746. Alcala de Henares.

Wie hier, in einer reizvollen Häufung kleiner, die Massen gliedernder Nebenformen, in einem echten Goldschmiedestil, so offenbart sich gleichzeitig die Renaissance am erzbischöflichen Palast zu Alcala de Henares in einer Vornehmheit und Ruhe, die den besten italienischen Werken verwandt ist. Namentlich der zweigeschossige Hof gehört zu den vornehmsten Baueindrücken, die Spanien zu bieten hat. Es ist das Schloß des Kardinals Francesco Himenez, des Gründers der dortigen Universität. Dieser war seit 1495 Großinquisitors von Spanien, Besieger der Mauren in ihrem eigenen Land, ein Mann, der aller Herren Länder kannte, der Veranlasser der Complutensischen Polyglotte, jener berühmten vielsprachigen Bibel, in der er bewies, wie sehr man sich damals in Spanien im Mittelpunkt internationaler Aufgaben fühlte. Alonso de Covarrubias (bis 1548 nachweisbar) soll den Bau um 1534 geschaffen haben; derselbe, der mit Alvaro Monegro in der Kathedrale zu Toledo die überaus reiche Capilla de los reyes nuevos umbaute (1374 begonnen, 1531—1533 erneuert); er bereicherte mit einer prunkvollen Renaissancearchitektur geschickt die gotische Anlage hier schon bei aller Üppigkeit in den Einzelheiten in den Hauptmassen großförmig werdend.

In diese Architektenschule gehört auch Juan Gil de Hontanion († 1531). Er vollendete die Kathedrale zu Sevilla (um 1517) nach dem Einsturz der Vierung. Hatte schon Vigarni beim Umbau der Kathedrale zu Burgos auf die gotisch steilen Dächer Verzicht geleistet, so wurde auch hier der Bau fast flach über den Gewölben abgedeckt. Immer mehr näherte er

sich hierdurch der haufenartigen Wirkung mohammedanischer Bauten, obgleich in der Durchbildung kaum ein Anklang an sie zu finden ist. Gotisch ist denn auch die Kathedrale zu Segovia, die Hontañon und nach ihm sein Sohn Rodrigo de Hontanion bis in die neunziger Jahre folgerichtig in alter Weise fortführten: Das überaus stattliche Werk von edelster Durchbildung ist eine dreischiffige Kreuzbasilika mit französischem Chorhaupt und breiten Kapellen längs den Seitenschiffen. Es war aber nicht Unkenntnis, dieses Beharren beim Alten. Rodrigo hat an der Schauseite des Colegio mayor de S. Ildefonso zu Alcala de Henares (1550—1583) ein hervorragend feines Werk der Renaissance geschaffen. Wie in Frankreich, so bilden auch in Spanien die großen Dombaumeister eine Schule, die sich länger dem Anprall des Neuen widersetzt, als die für Fürsten und Städte schaffenden Meister. Die Gothik scheint schon den Eindruck des Ehrwürdigen, dem Großbau der Kathedralen Angemessenen auf die Zeitgenossen ausgeübt zu haben, so daß es ihnen schwerer wurde, hier den Schmuckstil der Renaissance zu verwenden. Während im Westen die Stürme der Reformation heraufzogen, war Spanien fast das einzige Land, in dem der seiner Macht sichere Klerus neue großartige Kathedralen beginnen konnte, im Sinne jener, die in Frankreich in der ganzen Blüte der Gotik entstanden. Und dazu hatte die unermeßlich reiche spanische Geistlichkeit die Kraft, diese Riesenbauten wirklich zu vollenden, getragen von der zustimmenden Opferleidenschaft eines leidenschaftlich gläubigen Volkes.

2747. Dombauten

2748. Burgundische Malerei.

Einen ähnlichen Umschwung, wie Vigarni in der Bildnerei, leitete sein Bruder Juan de Borgonia in der Malerei ein. Freilich ist es nicht eben vieles, an dem man seine Art erkennen kann. Seine Fresken im Kapitelsaal zu Toledo zeigen, daß er Italien und zwar wahrscheinlich Florenz kannte, aber die herbe Linienführung ist ihm doch geblieben. In seinen Ölbildern ist er nicht leicht von seinen Genossen zu trennen, da er mehrfach gemeinsam mit anderen arbeitete. Im Pradomuseum zu Madrid befindet sich eine Folge von Bildern aus dem Leben berühmter Dominikaner, die der Thomaskirche in Avila entstammt und an Farbenpracht, kühnen Verkürzungen, sicherer Zeichnung zu dem Besten gehören, das Spaniens Frühkunst in der Malerei hervorbrachte. Ähnlich der in Avila selbst noch erhaltene Altar mit der Darstellung des Thomas von Aquino. Bei beiden ist die Herkunft aus Borgonias Werkstätte nicht sicher; sie geben aber einen Anhalt dafür, welcher Art die kastilische Malerei jener Zeit war.

2749. Portugal.

Der bauliche Thatendurst, der nicht nur zu großartigen, sondern auch zu Werken von überraschender Form hinlenkte, trat mit besonderer Lebhaftigkeit in Portugal hervor, dem Staat, der am raschesten und gewaltsamsten aus seiner Stille am Ende der gebildeten Welt mitten in das fremde, ländererschließende Treiben hineingezogen wurde. Der italienisch-niederländische Seehandel, die Kämpfe in Afrika, die Entdeckungsreisen brachten dem Lande nicht nur eine Ausfuhr von Waren und Gedanken, sondern auch einen regen Austausch mit den Völkern, die ihre Flotten in Krieg und Frieden aufsuchten. Vielfach bauten die Portugiesen in der Fremde. Noch steht auf der Insel Madeira die mächtige Kathedrale der Hauptstadt Funchal (1514), ausgezeichnet durch ihre luftige Weite und ihre maurische Holzdecke; noch steht in dem 1510 eroberten Goa, an der indischen Küste, S. Francesco d'Assisi (1521), neben einer Reihe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörigen Kirchen; in Kalikut und Kotschin, in Mozambique und Malakka hinterließen sie Reste ihrer Thätigkeit ebenso wie in Brasilien.

2750. Auswärtige Bauten.

2751. Stilmischungen.

Zunächst hält der maurische Stil der Gotik fast die Wage. Schloß Cintra, der Palacio Real, ist seit dem 14. Jahrhundert langsam erbaut und gilt als die portugiesische Alhambra. Im Jahre 1486 war hier Joao Cordeiro der Bauleitende, bis 1490 folgte ihm Martin Rodriguez, ferner dessen Sohn Joao Rodrigues. Durch diese Meister wurden an-

scheinend die maurischen Bauleute mehr und mehr verdrängt. Aber immer noch erhielten sich die schlichten zinnenbekrönten Massen des Baues, die gekuppelten Fenster mit feinen Zwischensäulchen (Ajimez), die in Südspanien als das Merkmal maurischer Art von Karl V. geradezu verboten wurden, die prächtigen Holzdecken, der bis ins 18. Jahrhundert verwendete Belag der Wände mit glasierten Thonplatten. Ähnliches auch an den Bauten von Evora, namentlich an dem reizvollen benachbarten Schlößchen Sempre noiva (Anfang 16. Jahrhunderts), wohl der Schöpfung des Martim Lourensso.

2752. Indische Formen.

Aber auch aus Indien und Persien brachten die portugiesischen Künstler mancherlei heim. Es machen sich seit den siegreichen Kämpfen der Flotte im fernen Weltmeer die Einflüsse des Ostens unverkennbar in Portugal geltend: Zunächst in der Nachahmung der Überfülle von Formen, dann aber auch in einer wirklichen Aufnahme des an der indischen Küste Gesehenen. Das Kloster Batalha, dessen Ausbau unter König Manuel durch Matheus Fernandes (seit 1480, † 1515) und dessen gleichnamigen Sohn († 1528) mit großer Pracht gefördert wurde, aber unter König Johann III. wieder zum endgültigen Stillstand kam, zeigt davon die deutlichsten Merkmale. Die in englischem Stile begonnenen Capellas imperfeitas wurden mit dem Kirchenchor durch eine Vorhalle verbunden. Die in ihr befindliche Thüre verrät schon in dem kühnen Linienverschlingen bei noch gotischer Form die Eigenwilligkeit des Strebens. Mehr noch geschieht dies mit dem Auftreten des merkwürdigsten unter den nachweisbar aus Indien kommenden Meistern, dem Joao de Castilho (geb. um 1490, † um 1581), der das gewaltige, 7,5 m breite, 15 m hohe Thor in den Capellas und die (unvollendeten) Obergeschosse schuf, staunenerregende, sinnberückend üppige Leistungen der mit dem Fleiß wetteifernden Schwungkraft grübelnder Überschwenglichkeit: Die ganz den indischen Bauten nachgeahmten turmartigen Strebepfeiler, die schwüle Pracht der Einzelbildung kennzeichnen deutlich, daß der Meister nicht nur die indischen Bauten als Altertümer gekannt, sondern daß er den zu seiner Zeit noch schaffenden indischen Künstlern auf die Hände geschaut hatte. Das beweist auch seine Thätigkeit am Kloster Alcobassa und in Thomar in Einzelheiten, an denen man Zoll für Zoll das indische Vorbild nachweisen zu können glaubt: Die gehäuften Profile, die Elefantenrüssel, den absichtlichen Schwulst der fratzenhaften Bildnereien. Der schöne Festungsturm Sao Vicente bei Belem (1520), nach Entwurf des Garcia de Resende († 1520) errichtet, entsproß gleicher Anregung. Aber die ernsten Forderungen der Zweckerfüllung dieses Hüters des Hafen von Lissabon verhinderten, daß die indische Nachahmung in der Maßlosigkeit der Form gesucht wurde.

Vergl. S. 185, M. 2728.

Vergl. I. S. 219, M. 687.

2753. Das Kloster zu Belem.

Das Kloster dos Jeronymos de Belem, ein Siegesdenkmal für Vasco de Gama, für dessen seemännischen Sieg, der in der Umschiffung Afrikas lag, errichtet an der Stelle, an der der Seeheld vor der Abreise sein Gebet verrichtete, wurde 1499 von Boutaca († vor 1528) begonnen. Es ist dies jener Meister, der die Christusordenskirche zu Setubal (1495) schuf. Namentlich der Chor ist merkwürdig: Ein Geviert, das sich nach oben in ein Achteck übersetzt. Die angewendete Art, die Ecken durch eine profilierte Fase zu brechen, hat (meines Wissens) kein Vorbild in Europa: Es ist die Form der Mameluckengräber Kairos. Daran schließt sich ein Langhaus mit sechs aus drei Rundsäulen gewundenen Säulen. Es zeigt sich also hier dieselbe Freiheit der gotischen Form gegenüber, wie in Kastilien. Ob von diesem Meister oder von Joao de Castilho der Plan von Belem geschaffen sei, ist unsicher. Seit 1517 war er am Bau thätig. Merkwürdig ist die Grundrißbildung der Kirche: Das Querschiff ein im Netzgewölbe frei überdeckter saalartiger Raum von 19,5 : 29 m, an den sich die dreischiffige etwa 24 m breite Halle des Langhauses und der (1551 erweiterte) Hauptchor sowie seitlich zwei Kapellen anlegen. An dem 32 m hohen Prachtthor hat den Meister ein Bildhauer, Nikolaus der Franzose, unterstützt: Es ist im wesentlichen

Vergl. I. S. 641, M. 2084.

von einer dessen Herkunft entsprechenden Gotik. Am Westthor erscheinen die knieenden Donatoren, begleitet von zwei Heiligen: Die Anordnung weist auf einen Meister, der jene an der Kartause zu Dijon kannte, wenn er gleich kein unmittelbarer Schüler Slüters war. Nahe steht ihm in der eigentümlichen Einmischung von Renaissanceformen in den in den Hauptzügen noch gotischen Entwurf die Schauseite der Kirche Conceissao velha in Lissabon (um 1520). Ferner in Belem selbst der prachtvolle Kreuzgang in seiner wundersamen Stilmischung, die großen, ihrem Grundwesen nach gotischen Säle. Und um das Bild vollendeter Stilmischung voll zu machen, mehren sich die französischen Beziehungen. Es erscheinen Bildner wie Nicolas Chatranez, der 1532 den Altar in Cintra schuf, Joao de Ruao (Jean de Rouen) mit einigen Landsleuten, die die Frührenaissance der Stadt des George d'Amboise mit ihrer wohl abgewogenen, feingliedrigen Zierweise in die reiche Klosteranlage von Belem hineintrugen und später an die alte Kathedrale zu Coimbra ein Thor von echt französischer Haltung anfügten.

Vergl. S. 200, M. 2768.

2754. Ostspanien. Vergl. I. S. 571, M. 1859.

Längst hatte die früher so kräftige Beeinflussung, sogar Formengemeinschaft des nordöstlichen Spanien mit dem südlichen Frankreich ihr Ende erreicht. Dieses selbst war nun ohne Kraft zur Ausbreitung, schwankend zwischen den von Norden und Südosten eindringenden Anregungen. In den Hafenstädten Spaniens blühte aber ein frischer Geist: In Valencia entstand eines der edelsten Geschäftshäuser der Zeit, die Seidenbörse (1482—1498, Lonja de la Seda), in der Hauptsache das Werk des Meisters Pedro Compte. Die ruhige Wirkung der vornehm-großen Gliederung der Schauseite, die große Pracht des Saales, eines über acht gewundenen, schlanken Säulen in reichem Sterngewölbe überdeckten Raumes von 21 : 36 m Weite, die lichte Durchsichtigkeit des Planes sehen einem selbständigen Renaissanceempfinden gleich, wenn auch noch ohne dessen Einzelform. Diese erscheint in der gleichen Zwecken dienenden Lonja zu Zaragoza (1551), einem durch jonische Säulen geteilten Raum von wohl 30 : 50 m, den ein reich durchgebildetes gotisches Netzwerk bedeckt, nach außen gleich der Audiencia real ein derbes Backsteinwerk einfachster Formgebung: Wohnhäuser, wie die Casa de Zaporta (1550) mit ihrer Überfülle reichsten Renaissancewerkes und das alte Ayuntamiento, dessen Holzdecke maurischer Grundform, aber bedeckt mit Renaissanceornament ist, beweisen, wie auch hier die Stile durcheinandergriffen.

2755. Andrea Sansovino.

Im Süden und Osten Spaniens fanden die Italiener zuerst festen Boden und ein tieferes Verständnis für ihre Kunst. Wohl war schon im 15. Jahrhundert ein hervorragender italienischer Baumeister in Portugal gewesen, Andrea Contucci, genannt Sansovino, der 1491—1499 am dortigen Hofe blieb. Aber außer einigen dekorativen Einzelheiten (Marmorthüre auf der Terrasse des Schlosses Cintra, Marmorhalle am Rathaus zu Evora) geht auf ihn nur das Schloß Alvito bei Evora zurück (1494 begonnen), ein viereckiges Gebäude mit runden Ecktürmen und geviertem Hof, das aber in den Einzelheiten die maurisch-gotischen Gebilde des Landes zeigt, „fremdartige und schwierige Bauformen nach dem Gebrauch des Landes", wie Vasari berichtet. Sansovino erscheint somit fast mehr als der in Portugal Empfangende wie der Gebende.

Vergl. S. 150, M. 2599.

Erst im 16. Jahrhundert wurde Spanien ein Absatzgebiet für die Marmorbildhauer Norditaliens.

2756. Lombardische Meister.

Am Schloß Calahorra in der Sierra Nevada (seit 1510 erbaut), ist das erste Werk lombardischer Meister auf spanischem Boden. Hier baute Michele Carlone, ein Mitglied der wohl am weitesten verbreiteten Wanderkünstler, die vom Südabhang der Alpen in entlegenste Ferne zogen, hier auch die Sippe der Carnevale (1520), die mit ihnen landsmannschaftlich wetteiferten. Die toskanischen Marmorsäulen für die Casa de Pilatos in Sevilla, jenem durchaus maurischen Bau, wurden 1528—1533 in Genua erkauft. Bald

neigten sich die Aufträge für Grabdenkmäler vorzugsweise den Italienern, Lombarden wie Florentinern zu. Domenico di Alessandro Fancelli aus Florenz († 1518) war der erste: Ihm wurde die Herstellung der Gräber des Königspaares in der Capilla Real zu Granada (nach 1504) und das ihres einzigen Sohnes Johann († 1497) in S. Tomas zu Avila zu teil. Der Künstler wählte den gegliederten Steinsarg mit Eckfiguren und Flachornament, darauf liegt der Tote. Werke hoher Vollendung, doch rein italienischer Art. Ebenso die Gräber des Juan de Avila und der Juana Velasquez (1504) in derselben Kirche zu Avila; das sitzende Bildnis des Bischofs Tostado de Madrigal († 1455) in der dortigen Kathedrale: Der Bischof schreibt an seinem Pult, reiches Ornament und Flachbildwerk umgiebt ihn. Pace Gazini, der von 1509 bis 1520 in der Karthause zu Sevilla Grabmäler meißelte; Miguel der Florentiner, der Schöpfer des großen Wandgrabes für Diego de Mendoza († 1502), in der Kathedrale zu Sevilla, der im Stil der Schmuckbauten Oberitaliens schuf und auch die heimische Thonbildnerei über das Meer trug: Giovan Antonio de Aprile, Pier Antonio della Scala, die für Toledo arbeiteten; und endlich Antonio della Porta, genannt Tomagnino, erhielten sich ihre Kunst unverändert auf fremden Boden.

2757. Andalusien.

Es besteht ein merklicher Unterschied zwischen den italienischen und den niederdeutschen Meistern: Die Italiener kommen und gehen, Geschäftsmännern gleich; die Niederdeutschen setzen sich fest, gründen Sippen, die in spanisches Wesen aufgehen, werden heimisch, lernen lehrend, verschmelzen sich mit der Nation, deren Gast sie waren. Dadurch gewann die Kunst auch Andalusiens zunächst einen mehr gotisch-nordischen Zug, selbst zur Zeit als es schon die gotische Form gänzlich abgestreift hatte. Der Platereske Stil, so genannt weil er von den Goldschmieden entlehnt scheint, nähert sich zwar in seinen Einzelheiten am meisten den oberitalienischen, die großen baulichen Gedanken aber sind in ihm noch nordisch. Gotisch sind für lange Zeit auch die andalusischen Kirchenbauten. Die Umgestaltung der alten Moschee zu Cordoba (1521? von Hernan Ruiz), ist das Hineinfügen einer Vierung mit den Kreuzflügeln in das Einerlei altmohammedanischer Schiffanordnung, das Schaffen eines Mittelpunktes, wie ihn die Kapitel für ihren Gottesdienst brauchten. Und wenn gleich ein Weltkundiger wie Kaiser Karl V. einsah, daß hier ein Meisterwerk zerstört werde, um einen Bau zu schaffen, wie es deren andere mehr giebt, so bewies die spanische Kirche doch, daß ihr der Zweck über dem rein schönheitlichen Empfinden stand, der Gottesdienst über dem Gotteshaus. Ähnlich in Sevilla, dessen Kathedrale nun erst ihre volle Ausstattung erhielt. Der mächtige Hauptaltar, den Dancart seit 1482 schuf, wurde erst 1526 vollendet, ebenso die Ausstattung des Coro, an dem von 1475 bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts verschiedene Meister thätig waren; an deren Spitze stand zuletzt Juan Gil de Hontanion.

2758. Diego de Rianio.

Die leitende Kraft, durch die hier die Renaissance spanischer Art Verbreitung fand, ist Diego de Rianio († 1533). Von ihm stammt die südlich an den Dom sich anlegende Sacristia de los Calices, noch ein gotischer, mit reichem Netzgewölbe bedeckter Bau; dann aber auch die 1532 begonnene Sacristia mayor, die Martin de Gainza († 1556) vollendete, schon einen reinen Renaissanceraum, mit einer zwischen die vier (kurzen) Flügeln des griechischen Kreuzes gespannten Kuppel von 14 m Durchmesser und großförmiger, wenngleich durch eine Fülle von Einzelheiten belebter Säulenarchitektur. Diese strengere, feierlichere Weise steht in vollem Gegensatz zu dem sonst in der Stadt Geschaffenen; denn gleichzeitig (seit 1500) bauten die Marquis von Tarifa und ihr Nachfolger Afan de Ribera, die Casa de Pilatos, in Nachahmung des Hauses des Pilatus in Jerusalem, so absichtlich orientalisierend, in den vornehmsten, maurischen Formen; legte der Kaiser im Anschluß an den alten Alkassar, herrliche Gärten an; der Hof wurde nach 1569 in einer Weise erneuert, daß es der

Vergl. I. S. 674, N. 2189.

Kennerschaft bedarf, um Altes von Neuem zu unterscheiden. Und, um auch hier die Vielgestalt spanischen Wesens voll zu machen, schufen Rianio und nach ihm Gainza die Casa de Ayuntamiento, das Rathaus (1527 begonnen, 1564 unvollendet abgeschlossen), das an liebenswürdiger Hingabe in die Zierwelt der Frührenaissance zu den köstlichsten Werken der Zeit gehört: es ist überfüllt mit kostbaren, anmutig gestalteten bildnerischen Kleinwerken. Gainza führte dann in der die Ostendung der Kathedrale bildenden Capilla Real (1551 begonnen, von Hernan Ruiz fortgeführt, 1575 von Juan de Maeda vollendet) die Bauweise der Sacristia mayor fort, somit den Ausklang dieser formenreichen Kunst Andalusiens bildend. Des Andres de Ribera Rathaus (Cabildo Viejo) zu Jerez de la Frontera (1575) gehört noch derselben Kunstart an.

Noch offener gegen das Fremde erweist sich Granada. Die Stadt hatte keine eigene Schule, keine andere Überlieferung als die hier besonders heftig angefeindete maurische; dazu wurde sie bald der Sitz des kaiserlichen Hofes und mächtiger Granden; nicht nur die Italiener hier faßten früh Boden, sondern auch jene Spanier, die aus der örtlichen Bedeutung heraus sich zu einer nationalen erhoben. Hier fand der große Sohn des Gil de Siloe, Diego de Siloe (aus Burgos, † zu Granada 1563), der wohl als Schüler des Philipp Vigarni gelten kann, Raum zur Bethätigung. Seine Sporen scheint er sich verdient zu haben an der Prachttreppe (Escalera Dorada, 1513), die von der etwa 10 m über dem Boden des Nordquerschiffes der Kathedrale zu Burges liegenden Straße in dieses herabführt: Es ist dies ein ebenso prächtiger als geistreich geschmückter Bau, an dem auch der Franzose Hilario Anteil hat. Weiter zeigte Diego sich an dem schönen Grabmal des Bischofs Acunia daselbst als ein gewandter Meister der Renaissancebildnerei. Seine eigentliche Größe aber offenbart er an dem seit 1529 begonnenen Bau der Kathedrale zu Granada, einer im hohen Grade eigenartigen Schöpfung: Den Chor bildet eine kuppelbedeckte Rundung von 23 m Spannweite und 47 m Höhe, um die sich schwere Pfeiler legen. Wohl zweifellos ist dieser Raum als die Grabkapelle für die Fürsten gedacht, die jetzt nebenan in der kleineren Kirche liegen. Die Form ist sonderbar, wahrscheinlich in Verbindung zu bringen mit den Capellas imperfeitas von Batalha: War doch auch dieser Dom ein christliches Siegesdenkmal! Der Umgang um den Rundbau und die an ihn sich lagernden Kapellen sind dagegen unmittelbare Nachkommen des altfranzösischen Chorhauptes. Das Ganze erscheint als ein gegen Westen geradlinig abgeschnittener Rundbau von etwa 75 m Durchmesser. Daran legt sich ein Langhaus nach Art jenes der Kathedrale zu Sevilla, fünfschiffig mit seitlichen Kapellen, basilikal angeordnet. Dabei sind die Formen schon fast durchweg, bis auf die erst 1689 gotisch vollendeten Netzgewölbe, jene einer bereits ernsteren, formenstrengeren Renaissance, eine Mischung des Alten und Neuen, wie sie Italien gleich eigenartiger nie durchführte. St. Eustache in Paris ist fast allein zum Vergleich heranzuziehen. Ähnlich Siloes Kathedrale zu Malaga (1538 begonnen). Es ist hier die alte dreischiffige Kreuzanlage mit Chorumgang und Kapellenkranz ringsum mit der Hallenanlage und Renaissanceformen vereint, ein Werk von gewaltigen Massen, raummächtig, feierlich.

2759. Diego de Siloe.

Gleiches erstrebte Pedro de Valdelvira um 1532 begonnener Bau der Kathedrale zu Jaen, der wieder auf die rechtwinklige Grundanlage des Gesamtbaues zurückgeht; von den acht Jochen des Mittelschiffes nun aber schon drei für die Capilla mayor, drei für den Coro durch das prächtig geschnitzte Chorgestühl wegnimmt, so daß nur das westlichste Joch und teilweise die Vierung dem Volke offen bleibt: Eine Kirche fast nur für den Klerus! Endlich zeigt sich diese Renaissanceschule in desselben Meisters Schauseite von Sta. Maria zu Ubeda.

2760. Pedro Machuca. Vergl. I. S. 672, M. 2185.

Zu gleicher Zeit (1526) begann Pedro Machuca († nach 1548) den Palast für Kaiser Karl V. auf der Alhambra; ein Werk, das, viel geschmäht, im Gegensatz zu den üppigen Zierformen des maurischen Schlosses, die ruhige Größe der Renaissance, das Em-

pfinden für wirkungsvolle Verhältnisse, für sorgfältige Durchbildung der Säulenordnungen zur Schau bringt: Ein echtes Königsschloß für jene festesfrohe Zeit; im Innern mit einem mächtigen, säulenumgebenen Rundhof für Turniere; nach außen eine geschlossene, einheitliche Masse, der Ausdruck eines in sich gefestigten, alle Nebendinge dem Hauptziel unterordnenden Willens. Stände der Bau sonst an irgend welcher Stelle der Welt, so würde sein Wert und seine fein empfundene Durchbildung wohl nie angezweifelt worden sein: Aber neben dem Schloß der maurischen Fürsten erscheint jenes des weltbeherrschenden Kaisers zwar groß, aber trotz seiner thatsächlichen Feinheit derb, dem Älteren nachstehend an Anmut.

In einem halben Jahrhundert etwa hatten die Spanier und Portugiesen die niederländische Befruchtung in sich verarbeitet und, zu Völkern im höheren Sinne geworden, eine eigene Kunst aus ihr geboren. Neue Keime kamen nun übermächtig aus Italien. Auch sie galt es zu bergen und sich ausgestalten zu lassen, bis die spanische Kunst die Kraft gewann, vollständig frei ihre eigenen Wege zu wandeln, anderen vorauszuleuchten.

2761. Francisco de Holanda.

Wie die Niederländer wanderten seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts die Spanier nach Rom, Florenz, Venedig. Erst als jene sich und ihre Sonderart selbst aufgaben, verlor sich ihr einst so mächtiges Übergewicht auf der iberischen Halbinsel. Es ist einer der Witze der Geschichte, daß es ein Holländer war, der schriftstellerisch in Spanien diesen Umschwung vertrat, jener Francisco de Holanda (geb. 1518, † 1584), der als Maler und Architekt in Portugal thätig, 1537 vom König nach Rom geschickt wurde und dort mit den ersten Künstlern verkehrte und, in sein neues Vaterland zurückkommend, zum eifrigen Verfechter der Lehre und Kunst des größten seiner Bekannten wurde, des Michelangelo. Und wenn er des leitenden italienischen Meisters Mißachtung für das niederländische Schaffen als ein solches ohne Ebenmaß und Verhältnisse, ohne Wahrheit und Größe, als eine Malerei ohne Körper und Kraft seiner Leser vortrug, so fand er williges Gehör: Erst die Bildnerei, dann die Malerei, endlich die Baukunst waren schon auf dem Wege zu seiner Ansicht; der große Wandel der Kunstanschauungen hatte sich auch hier schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts vollzogen.

16) Das Wiederaufleben Frankreichs.

2762. Jacques Coeur.

Der Medici Frankreichs war Jacques Coeur. In dem vom Kriege verwüsteten, durch die Willkür großer Bandenführer zur Verzweiflung gebrachten, aber durch die Jungfrau von Orleans zu neuer Thatkraft entflammten Lande war das alte feudale, nur auf Grundbesitz sich aufbauende Wirtschaftssystem völlig zusammengebrochen. Der König war ohne feste Einkünfte, der Staat ohne Macht über die den Geldleuten verpfändeten Steuern, die Münze in heilloser Verwirrung: Die Äcker lagen brach, der Handel flüchtete nach den Niederlanden und Italien. Ein einzelner Mann war es, der in wirtschaftlicher Beziehung dem Verfall Einhalt that, die Mittel zum Wiederaufbau Frankreichs schuf, ein Kaufmann in Bourges, dem damaligen Sitz des Königstums. Seit 1427 Münzpächter, bald ein Großkaufherr, der von Montpellier aus den Handel mit Syrien und Ägypten durch 300 von ihm angelegte Faktoreien in Fluß brachte, im Wettbewerb bald den italienischen Handelsrepubliken gefährlich werdend, sammelte er ein ungeheures Vermögen. Seinem Vorschusse von 200000 Gulden, einer nach damaliger Kaufkraft des Geldes wohl 20 Millionen betragenden Summe, verdankte 1449 der König die Möglichkeit, die Engländer aus seinem Stammlande zu vertreiben; seinem Rate verdankte er die Steuer auf Salz, die Zölle auf Ein- und Ausfuhr, die Ordnung der Grund- und Kopfsteuer für das Heer, das nun, auf sicheren wirtschaftlichen Grund gestellt, zu einem stehenden ausgebildet werden konnte. Der Widerstand der Feudalherren wurde gebrochen, der Adel begann sich dazu zu bequemen, statt der Selbständigkeit in höfischen und

Vergl. S. 3, N. 2272.

staatlichen Ehren, statt in Fehden im Heeresdienst, statt in Selbstverwaltung in der Stellung als Beamte seinen Ehrgeiz und sein altes Übergewicht zu suchen.

Es war eine auf gleichen Bedingungen begründete Macht, die Coeur und Cosimo de Medici ausübten: Durch die Regelung des Steuerwesens, durch die völlige Auslösung der Naturallieferungen in Geldzahlungen, durch ein wohlgeordnetes, die verarmten Grundbesitzer zur Botmäßigkeit zwingendes Kreditwesen entstand eine den damaligen politischen Gewalten nicht leicht faßbare, unsichtbar wirkende Gewalt. Wohl vertrieb man 1433 Cosimo; aber er kam ungeschwächt wieder. Rauher griffen die französischen Gegner des großen Bankmannes zu: Sie zerstörten nicht nur sein Vermögen, indem sie ihn selbst gefangen setzten und an sich rissen, was zu erlangen war, sondern sie legten auch mit einem Schlage den ganzen Orienthandel Frankreichs brach: In Florenz verstand man die Bedeutung des Geldes, in Frankreich schütteten die vornehmen Feudalherren das Kind mit dem Bade aus: Sie wußten ja nichts von den feinen Fäden der Handelsbeziehungen, von den geheimen Wegen des Geldverkehres, von jener Macht, die sich nicht in Lanzen und nicht einmal in barem Geld, sondern in wohlgeordneten Handlungsbüchern äußert.

2763. Das Haus Coeurs.

Jacques Coeur stand mit Cosimo de' Medici auch in anderer Beziehung in geistigem Zusammenhang: War jener der Erbauer des ersten italienischen Palazzo, wenn man darunter ein offenes Herrenhaus von einheitlicher Planbehandlung versteht, so schuf Coeur das erste französische Hotel, jenes berühmte Maison Coeur zu Bourges (1443—1453). Der Bau steht auf altem Festungsgemäuer und folgt im Grundriß dessen Anordnung. Aber nicht dies giebt ihm die entscheidende Gestalt, sondern auch ohne diese Umstände würde der französische Architekt nicht einem einheitlichen Plane, sondern größter Vielgestaltigkeit zugestrebt haben. Er schuf malerisch, er gruppierte nicht nach Achsen, sondern nach der Bequemlichkeit des Grundrisses: Dieser beherrschte ihn, nicht die Schauseite. Er wollte nicht durch Wucht der Form, nicht durch ein gesteigertes Pathos, sondern durch Reichtum und liebenswürdige Behandlung der Einzelheit Eindruck machen. Und so gelang es ihm, ein Werk von höchstem Reiz zu schaffen, eine entzückende, für den innigen Familienverkehr ebenso wie für die äußere Darstellung des Reichtums geeignete Anlage. Wendeltreppe und Kapelle, Kamine und Thüren, Gesimse und Dacherker sind von gleich liebenswürdiger, vornehmer Durchbildung: Die Formen der Gotik, einst rein kirchlichen Wesens, bequemen sich zur Vergegenwärtigung bürgerlich vornehmen Daseins, einer Lebensverfeinerung höchster Art, die eine Vorahnung dessen darstellt, was der französische Wohnhausbau in der Folge zu leisten berufen sein sollte.

Man hält Jean Gaussel für den Baumeister des Hauses, jenen Künstler, der 1435—1439 die Schauseite von St. Germain l'Auxerrois in Paris ausführte und auch hier sich als ein Neubegründer der im hundertjährigen Kriege verfallenen französischen Gotik erweist.

2764. Jean Foucquet. Vergl. S. 25, N. 2329.

Aber trotz mancherlei hier und da sich zeigender Thätigkeit kam es in Frankreich noch lange Zeit nicht zu einem wirklichen Blühen der Künste. Selbst der bedeutendste Meister Frankreichs jener Zeit, der Maler Jean Foucquet (geboren zu Tours, um 1445 in Rom thätig, bis 1475 nachweisbar), war keineswegs ein Neuerer, ein aus dem Volkstum sich entwickelnder Meister. Wohl liegt der Schwerpunkt seiner Bedeutung in der im Norden zu so hoher Blüte entwickelten Buchmalerei. Er war vielleicht der größte Miniaturmaler, der je gelebt hat — aber er war nicht ein Maler allerersten Ranges. In seinen zahlreichen Werken ragte er vor allem als Landschafter hervor: In dieser Richtung stand er auf den Schultern der Niederländer und konnte ihm Italien nichts Überlegenes bieten. Die Formen der alten Baukunst verstand er sich rasch zu eigen zu machen, viel mehr als irgend ein Niederländer; aber er änderte dadurch seinen Stil nicht. Sein Blatt „Vermählung Salomonis", das sicher vor 1470 entstand, wäre unmöglich ohne genaue Kenntnis der italienischen Malerei: Es ist

hervorgegangen aus dem in Italien geschaffenen Grundgedanken der Sposalizio, dessen Anordnung bis auf Raffael wirkte. Und dahinter erhebt sich ein Triumphbogen mit gewundenen Säulen, der an Stilkenntnis hinausgeht über gleichzeitige italienische Arbeiten. Nicht minder fühlte Foucquet lebhafter den Menschen in die Landschaft hinein als selbst die Niederländer. Diese ist nicht nur Hintergrund, sondern ein wesentlicher Teil der Darstellung, mehr selbst als bei Fra Filippo Lippi, dem er wieder nahe steht in der Lust, das Bildnis selbst in die heilige Geschichte einzuführen. In dem für die Pfarrkirche zu Melun gemalten Altarwerk stellt Foucquet die Maria mit dem Kinde (jetzt in Antwerpen) dar, vielleicht ein Bildnis der Agnes Sorel, sicher das Bildnis einer modisch vornehm gekleideten Frau mit aufgeknöpftem Mieder, umgeben von Engeln, ein Werk, das kaum noch für naiv gelten kann und in seiner Härte (ob echt? ob Kopie?) sicher nicht so wirkt. Das Gegenbild, der Stifter Etienne Chevalier († 1474) und der heilige Stefan, dessen Schutzpatron, steht fest auf der Grundlage der alten Bildwerke.

So erweist sich Foucquet als ein Mann von seltener Aufnahmefähigkeit. Ihm war die Kunst der alten Römer bekannt, ebenso wie alle sonstige Kunst der Zeit, aber er blieb seinen gotischen Idealen treu, selbst als er auch jene aufnahm. Er ist französisch in der Lebhaftigkeit des Erzählens, in der Sorgfalt für die Einzelheit, in der Vornehmheit der Haltung, er malte Heiliges und Weltliches, die Früchte des Gartens wie die Schlachten Karls des Kühnen; er zeichnete immer genau, richtig, nicht eben schwungvoll, in zartem, aber freudigem Ton.

2765. Nicolas Froment.

Er blieb als Maler allein! Die Folgezeit brachte ihm in Frankreich keinen Nachfolger von annähernd gleichem Wert. Jener **Nicolas Froment** (Frumenti), der 1461 die Erweckung des Lazarus (in den Uffizien zu Florenz), 1475 den brennenden Busch in der Kathedrale zu Aix malte, steht neben ihm fast allein. Seine Herkunft ist unsicher.

2766. Baukunst von Tours. Vergl. I. S. 530, M. 1697.

Hinsichtlich der Baukunst hält sich Frankreich in den Grenzen, die die Niederlande gezogen hatten. Als Mittelpunkt der französischen Spätgotik erscheint die großartige Kathedrale St. Gatien zu Tours. Tours war der Sitz des Hofhaltes, die Loire der eigentlich französische Strom jener Zeit. Hier entwickelte sich aus dem nationalen Ruin die Kunst, die in Zukunft das Land beherrschte. Die Anfänge sind freilich auch hier niederländisch. St. Gatien erhielt seit 1426 den Ausbau des Schiffes und der Westschauseite: Es ist eine der vornehmsten Anlagen dieser Art, sie verkündet laut das Wirken frisch erwachter Thatkraft. Der Aufbau der drei Thore, des mittleren und der seitlichen Rosenfenster, des geschickt angeordneten steilen Mittelgiebels und der Türme bis in dessen Höhe ist das Werk eines hervorragenden Meisters. Im Streben nach hohen Türmen zwar verdarb ein zweiter die Anlage, indem er die freistehenden Turmteile in schweren Formen aufführte, während ein dritter 1547 die Bauten mit kleinen Renaissancekuppeln abschloß. So edel der Entwurf ist, gedanklich bringt er wenig Neues. Man hielt sich auch im Innern an die Hauptlinien des alten Baues, aber erfüllte sie mit einer Flut neuer Einzelheiten: Auch an der Westseite ist es vor allem der gewaltige Formenreichtum, der liebevolle Fleiß des Meißels, der das Auge auf sich lenkt. Ähnlich ist die schicksalsreiche Kathedrale Ste. Croix zu Orleans ein Werk dieser französischen Spätgotik, jener Bau, in dem 1429 die Jungfrau ihr Gebet verrichtet hatte (1288 begonnen, 1328 Chor und Schiff, im 15. Jahrhundert fortgebaut, 1567 durch Pulver zerstört, 1662 Chor und Westseite neu gebaut, 1829 vollendet). Er zeigt noch in vielen Teilen den „Flamboyantstil" dieser Zeit, der sich an St. Aignan (1439 neu erbaut) und anderen Bauten der in der Belagerung hart mitgenommenen Stadt vielfach äußert.

2767. Orleans. Vergl. I. S. 539, M. 1752.

2768. Rouen und die Amboise.

Die Stadt, in der niederländisches und französisches Wesen am entschiedensten sich mischte und die für die Übergänge, welche sich mit dem Wechsel des Jahrhunderts vollzogen, den größten Einfluß hatte, war Rouen: 1449 war König Karl VII. dort eingezogen;

die Stadt hob sich mächtig als der wichtigste Hafen Frankreichs im Norden; sein Gerichtshof wurde 1499 neu geordnet und 1515 zum Parlament der Normandie erweitert; das Erzbistum übte in durch kriegerische Störungen minder beeinträchtigter Weise die kirchliche Gewalt über den Norden Frankreichs aus; namentlich seit (1493) an der Spitze dieses in George d'Amboise († 1510) stand, ein Staatsmann von weitschauendem Blick und großer Macht auf den Gesamtstaat wie auf die Kirche, eine der führenden Persönlichkeiten in der großen Politik. So überflügelte die schöne Stadt an der Seine hinsichtlich der künstlerischen Leistungen weithin die Nachbarorte, namentlich auch Paris.

Als Amboise Bischof wurde, war der Bau des erzbischöflichen Schlosses (umgebaut im 17. Jahrhundert von Mansart) in vollem Gange; an St. Ouen, dessen Abt Antoine Boyer im Volksmund um seines Baueifers willen le grand bâtisseur hieß, wurde vielfach gearbeitet; in der Stadt regten sich die Hände zur Ausgestaltung der Pfarrkirchen. Und zwar erhielten diese eine ganz bestimmte, sonst in Frankreich nicht häufig vorkommende Gestalt. Es sind von schlichten, derben Säulen in mehrere Schiffe geteilte, mit Holztonnen überdeckte Kirchen, denen man ansieht, daß sie viel Volks nahe an den Altar heranführen sollten, um so mehr, als in den Kathedralen sich der Klerus immer strenger abschloß. So ist St. Vincent (1511—1556 von G. Touchet erbaut) ausgebildet; St. Vivien erhielt durch mehrfache Umbauten den gleichen Grundzug; St. Godard ist von beachtenswerter Bildung: Dreischiffig, mit drei Holzgewölben und daher auch drei Dächern, flachem Chor. Die jetzige Reformierte Kirche zu Rouen, gotisch, mit niederen Seitenschiffen, Säulen, bei denen schon die Renaissance anklingt, bescheidenem Chor, bedurfte kaum einer Umgestaltung, als sie dem neuen Bekenntnis überwiesen wurde. Hier wie in St. Vivien steht die Kanzel in der Mitte einer Langhausseite, der Altar am Chor. Die Notre Dame-Kirche zu Caudebec, ein dreischiffiger Bau mit Kapellen, fast spanischen Bauten verwandt; die im Grundriß ähnliche Basilika St. Jacques zu Lisieux (1491—1501) von Guillaume de Samaison mit ihren wohlerhaltenen Gewölbmalereien von 1552 seien hier miterwähnt.

Die meiste Verwandtschaft haben diese Gemeindekirchen mit dem künstlerisch entscheidenden Bau der Börse (1493), dem jetzigen Palais de Justice. Der Saal, 48,7 : 16,2 m weit, mit mächtigem Holzgewölbe, klingt an englische Vorbilder an; die Außenseiten dagegen zeigen den Höhepunkt niederländisch-französischer Gotik, einen köstlichen Reichtum, völlige Auflösung der Massen in Ziergebilde, in aufsprießende Einzelheiten, figürliche Einschaltungen. Mit der Erweiterung der Amtsthätigkeit der Echiquier erfolgte 1499 eine Erweiterung des Baues, die Roger Ango (1499—1509) leitete, während der an dem Mittelthor der Kathedrale (1507—1530 erbaut) thätige Roland Leroux bei der Ausführung beteiligt gewesen zu sein scheint.

2769. Schloß Gaillon.

Aus gleicher Schule dürften die Meister hervorgegangen sein, die für den Erzbischof das gewaltige Schloß Gaillon ausbauten (seit 1262 Festung, 1502—1535 ausgebaut, 1793 größtenteils zerstört, seit 1812 Gefangenenanstalt), ein Werk, in dem zuerst die freie, wohnliche Art des französischen Hotels sich mit der Festung zu jener eigenartigen ritterlichen Bauweise mischte, die das französische Chateau in sich verkörpert: Es ist eine Vereinigung von vornehmer Bürgerlichkeit und kriegerischer Kraft, die nach außen die Wucht des Mauerwerks durchbricht, durch heitere Zierform nach dem Hof zu ein allen Waffenernstes entkleidetes Wohnhaus für einen an hochgesteigerte höfische Künste gewöhnten Lebensstand bietet. Noch sind alle Einzelheiten, wie die Bestandteile des Grundrisses, durchaus mittelalterlich; aber überall blickt das Streben nach Neuem, Eigenartigem durch die gotische Formenwelt hindurch. Genannt werden unter den dort thätigen Meistern Guillaume Senault (1502—1507), Pierre de Lorme (aus Rouen), Pierre Fain (1507—1509) und andere mehr. Anteil

aber hatten auch bis zu einem gewissen Grade jene italienischen Künstler, die der König Karl VIII. seit 1495 nach Frankreich gebracht hatte, namentlich allem Anscheine nach Fra Giocondo, dessen Palazzo del Consiglio in Verona hier als eine der frühesten Schöpfungen der Renaissance im Norden an einem Schloßflügel fast getreue Wiederholung fand.

Vergl. S. 117, M. 2563.

2770. Normannische Schlösser.

Diese und andere Meister dürften an den zahlreichen Schloßbauten der Zeit beteiligt gewesen sein, die, von der Geistlichkeit Rouens ausgehend, in den Formen der Alten nicht ein Mittel zur Umgestaltung des Planbildes, sondern nur eine Bereicherung an Schmuckgedanken sahen; sich zwar formal, nicht aber geistig inhaltlich von Älterem unterscheiden. Das Hotel Bourgtheroulde in Rouen (1486 begonnen), ausgezeichnet durch köstlichen, aus der Zeit bis 1530 ausgeführten Schmuck in Flachbild; das Hotel de Cluny in Paris (vor 1485 begonnen auf Grund der römischen Thermen, ausgebaut von Jacques d'Amboise, dem Bruder des Erzbischofs, seit 1490, jetzt Museum) in seiner zierlichen, fein empfundenen Durchbildung; das Schloß Chaumont an der Loire, der Stammsitz der Amboise, den ein weiterer Bruder, Charles, ausbaute; das Schloß Meillant (Cher), für denselben errichtet; das köstliche Bureau des Finances am Domplatz zu Rouen von Roland Leroux (1509) mit schon reichlicher Verwendung von antiken Formen sind Bauten, die alle die gotische Grundanlage mit der französischen Beweglichkeit und Vorliebe für das Neue vereinten, den Beweis liefern, wieviel schneller die Meister von Rouen sich von der niederländischen Spätgotik lossagten als jene Künstler, die in ihr die Grundlage nationalen Schaffens erblickten. Das prachtvolle Grabmal des George d'Amboise und seines gleichnamigen Neffen und Nachfolgers in der Kathedrale zu Rouen ist die reifste Frucht dieser Kunstweise. Roland Leroux, der Entwerfende, zeigt sich hier als Künstler allerersten Ranges hinsichtlich der feinen, anmutigen Durchführung der Einzelheiten, der Tugenden und Apostel, des zarten vielverschlungenen Ornaments. Die Vollendung dieser kostbaren Umrahmung um die später zu besprechenden Statuen zog sich bis 1250 hin.

2771. Lettner in Südfrankreich.

Die Pracht der Spätgotik und der aus ihr sich entwickelnden Renaissance fand ihre reichsten Aufgaben an jenen Einbauten in die alten Kirchen, deren Zweck es war, die vornehm sich abschließende Geistlichkeit und den von ihr für sich allein beanspruchten Hauptaltar von der Laienschaft abzutrennen. Am bezeichnendsten ist die Anordnung in der mächtigen Saalkirche des Südens, der Kathedrale zu Albi. Louis von Amboise, der Bruder des berühmten Kardinals George von Amboise, seit 1473 dort Bischof, und sein Neffe Louis I. übertrugen die niederländische Schmuckkunst dorthin, indem sie seit 1500 den prachtvollen Lettner und Chor errichteten. Es ist ein bezeichnendes Werk inmitten jenes Riesensaales, das die Geistlichkeit durch einen Wall von mehr als 4 m Höhe ringsum von der Laienschaft trennt, eine Kirche in der Kirche schafft, so den alten Bau in seiner Wirkung völlig zerstörend. Alle Meisterschaft des Meißels, eine übersprudelnd reiche Schmückung, eine unerschöpfliche Phantasie im Kleinen sollte die Kirchgänger für den verlorenen Zusammenhang mit dem ihnen entrückten Hauptheiligtum entschädigen. In gleich prunkvoller Weise wurde das riesige Thor in die ernste Architektur des festungsartigen Domes eingefügt. In St. Bertrand-de-Comminges in den Pyrenäen wiederholt sich dieser Choreinbau: Zu den reichsten Arbeiten dieser Art gehört der Kanoniker-Chor von Ste. Marie zu Auch (1520—1529); 113 Eichenstühle mit dem kostbarsten ornamentalen und figuralen Schmuck, in dem die Formen der Antike anzuklingen beginnen: Es ist niederländisch-spanische Art, die mit dem beginnenden Jahrhundert über die nahen Pyrenäen nach Frankreich herübergreift.

2772. Die Dommeister.

Ein mächtiger Zuwachs an künstlerischen Kräften wurde Frankreich zu teil, seit es Beauvais in seine Grenzen einbezogen hatte. Dies stellt den Umschlagsmarkt für niederländisches Schaffen gegen den Westen dar, hierin mit Rouen und Troyes wetteifernd. Hier hatte der

2772a. Martin Chambiges. Meister Martin Chambiges (nachweisbar 1489—1532) seinen Hauptwirkungskreis, der sich als ein ebenso geistreicher wie formsicherer Künstler wie als strenger Vertreter der gotischen Schule erwies: Gleichzeitig etwa mit dem prachtvollen Chor der Stadtkirche St. Etienne entstand dort das Querschiff zu der bisher nur aus dem Chor bestehenden Kathedrale St. Pierre auf Anregung des Bischofs Louis de Villiers de l'Isle Adam, des berühmten Großmeisters der Ordensritter von Rhodos. Die auf Kosten König Franz I. von demselben Meister geschaffene Nordschauseite (1577 vollendet) und die von Michel Lalye errichtete, nicht minder reiche, am südlichen Querschiff (1548 vollendet), wahren beide noch völlig dieselbe Stilrichtung. Es erweist sich also hier wieder die Gotik niederländischer Haltung als ein starkes Gegengewicht gegen antikisierende Neuerungen. Älter sind die auch auf Chambiges zurückzuführenden Schauseiten des Querschiffes der Kathedrale zu Sens, von denen die südliche 1490—1501, die nördliche 1501—1504 entstand, beides Werke von kühnem, ins Große greifenden Entwurf, mit mächtigen Rosenfenstern, statuenreichen Thoren, Zeugen dafür, daß die Größe der Baugesinnung den französischen Bischöfen aufs Neue gekommen war. Die Westschauseite der Kathedrale zu Troyes gehört weiter zu den Werken, die man Chambiges zuschreibt, den der Dombaumeister Jean von Soissons 1512 zu Rate zog. Es ist eine breite wuchtige Anordnung mit zwei unvollendeten, aber sichtlich für große Höhe berechneten Türmen. St. Maclou zu Pontoise (Ausbau des Schiffes), die Kirche zu Chaumont en Vexin, St. Gervais zu Gisors (Schiff, Seitenkapellen, Westschauseite), endlich der reizende Turm St. Jacques zu Paris (1508—1522) werden mit der künstlerischen Thätigkeit dieses Führers der französischen Spätgotik in Verbindung gebracht, der mit seiner Schule bis tief ins 16. Jahrhundert die Gotik der Renaissance gegenüber zu dem vorzugsweise als kirchlich empfundenen Stil stempelte.

Vergl. I. S. 520, R. 1696.

Vergl. I. S. 520, R. 1698.

2773. Jean Texier. Eine besonders kräftig ausgeprägte Persönlichkeit der alten Schulrichtung ist Jean Texier († 1524), der Meister, welcher den 116 m hohen Turm der Kathedrale zu Chartres (1507—1513) und später den prächtigen Kreuzgang an dieser errichtete (seit 1514). Der Turm ist ein Meisterwerk wohl abgewogener Massenverteilung, wenngleich eines Zeugnisses dafür, daß auch in Frankreich das Gefühl für das Verhältnis des Turmes zum Bau sich verschoben hat. Die Pfarrkirche St. Aignan in Chartres (Anfang 16. Jahrhunderts, im 17. Jahrhundert vollendet), erscheint fast wie ein Kathedral-Chor, andere Kirchen der Nachbarschaft (in La Ferte-Bernard, Etampes und anderen Orten), weisen auf die Schule von Chartres, als auf eine von festen, gotischen Grundsätzen und meisterhafter Formbehandlung hin.

Vergl. I. S. 451, R. 1478.

2774. Champagne. In ähnlicher Weise entwickelte sich die Kunst der Champagne. Ste. Croix in Provins, aus verschiedenen Zeiten stammend, wurde 1519—1538 in eine mehrschiffige Hallenanlage umgestaltet. Sie steht zu den Kirchen der Nachbarstadt Troyes in Beziehung, die einen schrittweisen Wandel vom Kathedralgrundplan zu dem der Pfarrkirche nachweisen lassen. Die Madelaine hat noch volles Querschiff und breit entwickelten Kapellenumgang, St. Pantaleon einen Chor, dessen drei Kapellen zu einem gemeinsamen, geradlinigen Schloß ziemlich gewaltsam zusammengeschnitten sind, St. Nicolas giebt das Querschiff auf, vereinfacht die Chorform noch und errichtet an der Westseite eine stattliche Empore (jetzt als Kalvarienberg benutzt).

Vergl. I. S. 530, R. 1730.

2775. Die Spätgotik. Es handelte sich bei diesen Bauten vielfach um Versuche, der zur Lösung der schwierigsten Aufgaben befähigten spätgotischen Bauweise neue, überraschende Reize abzugewinnen; um Versuche, aus der alten, schlichten Formgebung zu einer neuen, zierlicheren und gestaltungsreicheren durchzudringen. Aber die in Farmen schwelgende französische Spätgotik erweist sich als unfruchtbar in großen Gedanken; bei allem Reichtum und aller künstlerischen Meisterschaft als kleinlich, sobald sie neue Aufgaben genügen sollte als schwankend und unsicher. Es steckt daher in den einzelnen Bauten, so prächtig sie an sich sind, kein eigentlicher Fortschritt

für die kirchliche Kunst; nur das tastende Streben, aus den erlernten und durch immer reichere Wiederholung ermatteten und ermüdeten Formen heraus zu Neuem zu gelangen. Die Kunst kommt über eine dem Schmucksinne der Zeit dienende idealistische Haltung nicht hinaus, über eine wohlgemeinte Gefallsucht; es fehlt ihr das fest erfaßte Ziel auf vertiefte, ernste Zweckerfüllung, sie zeigt sich fast überall als Ausfluß der guten Werke, die um ihrer selbst willen da sind, die bauen und formen um ein reiches, vielgestaltiges Gebäude, Gott zu Ehren und den Opfernden zum Heile hinzustellen. Sie nimmt daher die Renaissanceformen als eine höchst willkommene Abwechslung auf, als ein zu guter Stunde sich bietendes Mittel, aus den bis zum Übermaß durchgebildeten, gotischen Kleinformen sich herauswinden zu können; nicht als Grundlage eines neuen Bauwesens, sondern als ein Mittel, dem Gestaltungseifer und der Schaulust neue Nahrung zu schaffen.

2776. Der Holzbau.

Es ist daher auch nicht der Kirchenbau für die Zukunft das Entscheidende. Ebensowenig der nationale Wohnhausbau. Einer im Norden und Westen blühenden Bauweise sei Erwähnung gethan, nämlich des Holzbaues. Technisch wie künstlerisch blühte er in engem Anschluß an jenen der Niederlande. Als werkliche Leistung mag der schlanke Vierungshelm der Kathedrale zu Rouen hervorgehoben werden, der, einst in Blei abgedeckt, 1514 abbrannte, darauf von Roland Leroux in Stein fortgebaut, aber 1523—1544 von Robert Becquet in Holz bis 148 m Höhe emporgeführt (1824 erneuert).

Durchwandert man die alten französischen Städte des Nordens und Westens, so fällt namentlich die Blüte des bürgerlichen Bauwesens ins Auge. Namentlich hat der Norden außerordentlich zierlich geschnitzte Holzbauten. So zu Abbeville, zu Beauvais, wo die Felder zum Teil mit zierlichen Thonplatten ausgesetzt (Rue de la manufacture 20) wurden. In Rouen stehen an der Rue de la tuile, Rue de la Savonnerie noch ganze Reihen solcher Bauten, neben St. Maclou eines von besonders sorgfältiger Durchführung. Le Mans zeigt in der alten Stadt, auf der Anhöhe neben der Kathedrale, nicht minder eigenartige Stadtteile dieser Art. Das reizvolle, nach der Königin Berengere benannte Haus Grande Rue Nr. 11 (zwischen 1490 und 1515 erbaut), eine Perle auch hinsichtlich der Erhaltung der Nachbarhäuser, das „Adam und Eva" nach den Statuen der Menscheneltern benannte Grande Rue Nr. 69 (1520—1525) und viele andere zeichnen sich durch zierliche Schnitzerei und malerischen Aufbau aus. In Lisieux ist es die Gruppe an der Ecke der Grande Rue und Rue des Boucheries, die zum Teil wohl auch noch in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückreicht, sowie die fast rein erhaltene Rue aux Fevres mit einzelnen Bauten (Nr. 41), die dem 14. Jahrhundert angehören; Dinan ist ihrer aus dem 15. und 16. Jahrhundert voll; das Maison Adam zu Angers, wieder nach dessen Bildsäule benannt, ragt als Kunstwerk hervor; Bayeux, Caudebec. St. Lo und zahlreiche andere Städte des Nordens erhalten gerade durch die weit vorladenden, im Spitzbogen ausgebildeten Giebel ihrer Holzbauten die bezeichnende Erscheinung, einen Reiz, der sich bis in die letzten Gäßchen erstreckt und den Zimmermann als den eigentlichen Meister des Wohnhausbaues erscheinen läßt. Die künstlerische Leistung in diesen Häusern bleibt aber auf einem gewissen Standpunkte stehen: Sie sind alle gotisch empfunden und ändern sich nur in den Einzelheiten, der stilistischen Umkleidung. Mit dem Ende des gotischen Empfindens endet auch die Kunst in der Zimmerei.

2777. Adelsschlösser.

Die Schlösser sind es vor allem, an denen die Baukunst Frankreichs sich aus der gotischen Art zu neuen Formen herausschält, und die großen Staatsmänner bieten hierzu vorzugsweise die Hand. Nicht jener Adel, der auf altererbtem Besitze saß, nicht die Sprossen der alten Vasallengeschlechter nahmen hierin die Führung, sondern jener beweglichere Dienst- und Geldadel, der sich an dem neuen Königstum und der unter diesem sich entwickelnden wirtschaftlichen Ordnung emporrankte und wenn auch nicht an Macht, so doch an zu freier

Vergl. I. S. 537, N. 1748. Verfügung stehenden Mitteln den Herrscher oft übertraf. Der Marschall von Gye, Pierre de Rohan, baute das großartige, überraschend regelmäßige Schloß Le Verger in Anjou mit seinen mächtigen, zinnenbekrönten Ecktürmen, noch festungsartig, doch schon mit einem Hauch neuer, heiterer Zeit; der Großmeister der Artillerie, spätere Finanzminister Galliot de Genouilhac schuf das Schloß Assier in der Languedoc (jetzt Ruine), indem er alte Festungswerke in die italienische Gedanken fortspinnende Architektur aufnahm; der Staatssekretär Robertet richtete einige Stunden vom Königsschloß Blois seit 1515 an Stelle einer alten Burg das in seiner planmäßigen Anlage an das berühmte Mailänder Vorbild mahnende Schloß Bury auf, für das Michelangelo seinen (verschollenen) David formte; der Kardinal Du Prat baute sich in Schloß Nantouillet bei Meaux (1519—1521) ein alte und neue Baugedanken geistreich mischendes Werk; der reiche Schiffseigner Jean Ango zu Dieppe, der es wagen konnte, auf eigene Faust den Portugiesen den Krieg zu machen, folgte diesem Beispiel durch Schloß Varengeville bei Dieppe (1530—1542); der Schatzmeister Gilles Berthelot machte Azay-le-Rideau (seit 1520) bei Tours zu einem Schatzkästchen zierlicher Renaissancekunst; Jean de Buisson, einer der Feldherren Franz I., ließ durch Guillaume Lyssorgues Bournazel (1545) in meisterhafter Architektur aufführen; Thomas Bohier, Steuereinnehmer der Normandie, baute schon seit 1496 das gewaltige Schloß Chenonceaux, nachdem er die alte Familie, die es besaß, ausgesogen hatte; Pierre de Refuge, der Schatzmeister, baute zu Fougeres einen fürstlichen Landsitz.

Bald war aber auch der Großadel bemüht, sich in höchster Pracht neben dem neu auftauchenden Geld- und Beamtenadel zu zeigen. François d'Orleans-Longueville baute das mächtige Schloß Chateaudun (1502—1532) im Äußeren noch fast rein in gotischem Stil; im Innern, namentlich an der prachtvollen Treppe, in der neuen Bauweise um; René, Bastard von Savoyen, der natürliche Bruder von Franz I. Mutter, schuf in der Nähe von Blois das Schloß Beauregard (seit 1520), in dem er bereits in Grundplan und Aufriß Gotisches strenger vermied; die Herzöge von Angers bauten ihr altes Schloß in ihrer Hauptstadt im neuen Stile.

All diese Bauten haben gewisse gemeinsame Formen: Die Ritterlichkeit war ein Grundzug französischen Adels, die kriegerischen Bewegungen im Lande noch unvergessen, so daß keines dieser Schlösser auf Verteidigungsfähigkeit verzichtete. Aber mehr und mehr sinkt diese zu einer fast nur künstlerischen Forderung herab. Wälle und starke Thore, Bastionen und Rundtürme, Zinnen und Erker werden überzogen oder doch durchbrochen von zierlichen Einzelformen, die oft eine selbständige Bedeutung gewinnen und zur malerischen Ausgestaltung drängen. Die hohen Dächer, die mit besonderer Vorliebe über Bedürfnis großartig ausgebildeten Schornsteine beleben die Umrißlinie, die stets den Bau als in die landschaftliche Umgebung hineingedacht erscheinen lassen.

2778. Königsschlösser. Die volle Entfaltung erhielt diese Kunst erst, seit die Könige selbst ihre Pflege in die Hand nahmen. Ludwig XI. begann damit sich an der Loire, in der Nachbarschaft der schönsten Jagdgründe Frankreichs, ansässig zu machen. Sein Schloß Plessis-les-Tours (bei Tours) ist leider schlecht erhalten. Bei König Karl VIII. trat schon die Bauleidenschaft entschiedener hervor. Seit 1498 begann er in Amboise und Blois seinen Wünschen gemäß Neues zu planen. Amboise war schon seit 1434 Königssitz: Karl wurde hier geboren, er starb hier (im 16. Jahrhundert Staatsgefängnis, seit 1872 erneuert). Über mächtigen Unterbauten erhebt sich das gewaltige Werk, jetzt freilich nur noch in Resten: Die reizende Kapelle des heiligen Hubertus, in der 1519 Leonardo da Vinci begraben wurde; das zierliche Haus des Pierre Morin, Schatzmeisters und Bürgermeisters von Tours (1500—1505, jetzt Rathaus), weisen noch zumeist gotische Formen auf. Blois (seit 1433 im Bau, Geburtsstätte Lud-

wigs XII.) zeigt dagegen noch wohl erhalten den in Ziegel mit Hausteingliederung ausgeführten Flügel dieses Königs, das reizvolle Werk des Meisters Colin Biart, des anscheinend hervorragendsten Meisters dieser Übergangszeit.

2779. Italienische Baumeister.

Es war dies die Zeit der beginnenden Einwanderung italienischer Meister, die seit 1495 durch Karl VIII. in Bewegung gesetzt wurden; an der Spitze der Veronese Fra Giocondo, der urkundlich als Entwerfer für Bauten nach italienischer Art bezeichnet wird. Was er brachte, war der Grundgedanke, der am Kastell zu Mailand seine Verwirklichung, und der in Le Verger seine Wiederaufnahme fand, die Zierlichkeit norditalienischer Einzelbehandlung und die größere technische Sicherheit im Brückenbau: Man schreibt ihm die Notre Dame-Brücke zu Paris zu. Seine große Kunst in der Beherrschung architektonischer Massen zu zeigen, wurde ihm in Frankreich kaum Gelegenheit geboten: Dafür war der Sinn noch nicht gebildet.

Vergl. S. 69, N. 2441.

Vergl. S. 52, N. 2399.

Neben ihm kam Domenico Bernabei (genannt Boccadoro, aus Cortona, seit 1495 in Frankreich, † 1549), der einer jener Schreiner-Architekten gewesen zu sein scheint, wie sie in Florenz so vielfach ausgebildet wurden. Erst in seinen späteren Jahren gewann er erkennbaren Anteil an dem baukünstlerischen Leben Frankreichs. Denn noch war man keineswegs gesonnen, sich völlig dem Neuen und Fremden hinzugeben. Erst schrittweise mußte sich dies den Boden, namentlich durch die Bildnerei, erwerben. Francesco Laurana, der Münzschneider, der 1475 mit oberitalienischen Marmorarbeiten die Kapelle St. Lazare zu Marseille, 1476 das Grabmal des Seneschalls Jean de Cossa in Ste. Marthe zu Tarascon, das Grabmal des Karl von Anjou in der Kathedrale von Le Mans und mehreres in Avignon als der bevorzugte Künstler des Königs Rene schuf, ist zwar noch eine von der örtlichen Kunstpflege fast unberührte Erscheinung, die im Sinn der toskanischen Renaissance, unbekümmert um das ringsum Stehende, seinen Zielen nachging. Aber die meisten der Folgezeit angehörigen Bildner hatten Frankreichs Eigenart Rechnung zu tragen. Man teilte sich oft in die verschiedenen Arbeiten an demselben Werk. So Jean Perreal (aus Lyon, † 1528), ein in allen Künsten geübter Meister, der in Nantes für Anna von Bretagne ein Grabmal entwarf und zum Teil ausführte: Es ist jenes des letzten Herzogs, Franz II., und seiner Gemahlin, Margarete von Foix, deren Bildsäulen Michel Coulombe (bis 1507) und dessen antikische Einzelheiten Yeronimo da Fiesole bearbeitete. Ähnliche Vorgänge werden wir bei den Grabdenkmälern der Herzogin Margarete von Österreich in Brou zu beobachten haben. Dabei scheinen Perreal wie Coulombe sich an der alten burgundischen Kunst kräftige Anregungen gefunden zu haben. Wie Holbein aus dem benachbarten Basel den Werken dieser gewaltigen Zeit nachging, so hat Coulombe 1445 in Dijon seine Lehre durchgemacht, dann, seit 1467 im Dienste des Königs stehend, in verschiedenen Städten das Erlernte meisterhaft verwertet. So meißelte er Bildsäulen der Jungfrau voll edlen Gefühles für weibliche Milde, sanfte Mütterlichkeit (zu St. Marcel in Urfe, L'Hopital-sous-Rochefort, Olivet und anderen Orten), namentlich aber Grabmäler in der Art der burgundischen des 14. Jahrhunderts, ein wahres Wiederaufleben des Geistes jener Zeit, der kräftigen Menschlichkeit. Seine heiligen Frauen an den Ecken des Grabmales zu Nantes sind so sicher in Haltung und Faltenwurf, wie einfach und würdevoll in ihrer Erscheinung. Und neben ihm entstanden Denkmäler, wie jenes der Roberte Legendre († 1522, jetzt im Louvre), eine schlicht ruhende Gestalt von erstaunlicher Vornehmheit bei einfachster Behandlung; wie endlich das heilige Grab zu Solesmes, ein in seiner breiten Wucht und gesunden Männlichkeit der höchsten Bewunderung würdiges Werk. Aus dem Schloß Gaillon stammt das Flachbild des drachentötenden heiligen Georg (jetzt im Louvre), in dem sich Coulombe nach einer anderen Richtung hin gleich formsicher erweist.

2780. Französische Renaissance-Bildhauer.

Vergl. S. 177, N. 2704.

2781. Italienische Bildhauer. Daneben rücken die oberitalienischen Künstler in zweite Reihe. Selbst die vielbeschäftigte Sippe der Giusti (Juste) reiht sich völlig der nationalen Kunst ein. Antonio (geb. 1479, † 1519) hatte zwar in Carrara ein Haus, bearbeitete den Marmor aber in seiner Werkstätte zu Tours. Hier entstand das Grab für die Kinder Karls VIII. in der Kathedrale, das Grabmal des König Ludwig XII. für St. Denis, dessen knieende Bildsäule von Antonio selbst geschaffen sein dürfte. Giovanni (geb. 1485, † 1549), schuf das Grabmal des Bischofs Thomas James zu Dol (1505—1507), mit seinen zierlich geschmückten Pilastern, den (beschädigten) Statuen zweier Tugenden und den Büsten zweier Brüder des Bischofs; dann jenes König Ludwigs XII. (1516—1531); die Nebenfiguren in der Kapelle zu Oiron; die Gräber des Artus Gouffier, dessen Gattin (1535—1539) u. a. m. Vielleicht geht auf eine Skizze seines Bruders die prachtvolle, knieende Gestalt des älteren George von Amboise in dessen Grab in der Kathedrale zu Rouen zurück, eines Werkes, das die französische Kunst wieder auf ihrer Höhe zeigt. Sie steht hierin der italienischen an sicherem, breitem Erfassen der Persönlichkeit nicht nach und kann ruhig den Vergleich mit den besten, zeitgenössischen Arbeiten, namentlich mit den ihr geistig nahestehenden, gemalten Bildnissen Holbeins aufnehmen.

Vergl. S. 130, N. 2599.

2782. Italienische Maler. Ludwig XII. war für seine Person keineswegs im Sinne seines Vorgängers den Italienern geneigt: Er stand, seinem noch gotisch denkenden Meister Biart beim Bau des Schlosses Blois folgend, den Neuerungen ferner, als der in Rom heimische Erzbischof Amboise in seinem: In Schloß Gaillon bildete sich die eigentliche Schule der italienischen Richtung. Hier kamen die von Italien Herbeigeholten zuerst zu einheitlichem Schaffen zusammen. An der Spitze Fra Giocondo und Andrea del Sarto, der 1518 nach Frankreich kam und die Kapelle ausmalte; zahlreiche Bildhauer waren hier thätig. Aber sie standen in vollem Gegensatz zu der kräftigen, niederländischen Weise die ringsum herrschte, sie waren noch vereinzelte Setzlinge eines in seinem Geschmack der Heimat sich entfremdenden Kirchenfürsten.

Anders wurde dies, als König Franz I. die Bestrebungen Amboises aufnahm. Seinem Rufe folgend war schon 1516 Lionardi da Vinci nach Frankreich gezogen; hier ist er gestorben. Franz hatte Raffael und Sebastiano del Piombo, die ersten Meister Roms, mit Aufträgen versehen, ebenso wie Tizian; er schuf nun seinerseits im Schlosse Fontainebleau eine Pflanzstätte italienischer Kunst in Frankreich. Am Schlosse Blois entstand der nach dem König benannte, den Loggien des Vatikans nachgebildete Flügel (1515—1519); das Werk des Franzosen Jacques Sourdeau und noch ganz durchtränkt von altfranzösischem Schmucksinn: Ebenso wurde die großartige Schloßanlage von Chambord wohl von französischen Bauleuten ausgeführt, die den Einzelheiten überall den Stempel ihres Geistes aufdrücken; aber es wurde nach den neuesten Untersuchungen wohl vom Italiener Boccadoro entworfen, der als „Schlössermacher und Tischler“ unter den in Italien wohlbekannten bauleitenden Hofbeamten einen weitgehenden Einfluß ausübte.

2783. Einfluß auf den Schloßbau. 2784. Blois. Das Schloß ist eines der merkwürdigsten und großartigsten Zeugnisse dieses Mischstiles. Schon in Blois hatte er seinen bestimmten Grundzug erhalten. Die Treppe gegen den Hof zu ist ein Meisterstück geistreicher Formbehandlung, merkwürdiger Vermischung der alten gotischen Grundgedanken mit einem Stil, der sich nicht scheute, romanische Gebilde aufzunehmen; diese aber, wie die antiken, in seiner frischen, weltmännischen Sicherheit sich rasch dienstbar werden ließ. Die gedankenreiche Verwendung naturalistischer und teilweise auch frühmittelalterlicher Gestaltungen, die schier unerschöpfliche Fülle der Ziergedanken an hohen Dachfenstern und zierlichen Brustlehnen machten dies reizvolle Werk immer aufs neue zu einem Ausgangspunkt der Entwicklung der französischen Kunst, sobald diese wieder in der vollendeten Beherrschung

2785. Chambord. gesellschaftlicher Lebensformen ihre Stärke suchte. Der Grundriß von Chambord, als das Erzeugnis eines Willens in allen Teilen planmäßig durchgebildet, zeigt die Schloßformen

in der Vollendung: Ein weites Rechteck mit vier runden Ecktürmen, in denen sich altfranzösische und oberitalienische Gedanken begegneten und verschmelzen; an dessen eine Seite ein kleineres Geviert, als Hauptschloß, wieder mit vier Rundtürmen, gelegt erscheint. Auch dieses ist schematisch geteilt durch einen kreuzförmigen Mittelsaal, so daß in jedem Geschoß vier unter sich ähnliche Wohnungen entstehen. Schon sind die Gelasse mit geschickter Hand verteilt, so daß durch Nebentreppen, Garderoben, kleine Verbindungsräume die Bedienung leicht und dem Bewohner jederzeit Gelegenheit geboten ist, sich unbemerkt zurückzuziehen. Die Kunst, in die starken Turmmauern versteckte Verbindungen zu legen, erlernt am Festungsbau, dient hier schon dem für Abenteuer begeisterten Hofleben: Die Heimlichkeit und Verschwiegenheit alter Burgen wird kunstmäßig auf die neuen Schlösser übertragen.

Ebenso ist die Außenerscheinung eine Mischung zwischen niederländisch-französischer und oberitalienischer Formbehandlung: Ein Steigern, sich nach oben Gipfeln, auf steilem Dache eine mächtig über den Bau emporsteigende, eigentlich zwecklose Rundtreppe mit kuppelartiger Bekrönung, gewaltige Essenköpfe, hoch emporgeführte Erkerfenster: Alle diese, die Umrißlinie bestimmenden Bauteile, sind mit besonderer Pracht und Liebe ausgebildet. Die Wirkung der Höfe dieser Schlösser steht im Gegensatz zu der der Außenseiten. In ihnen ordnet sich das kriegerisch Ernste einer fast weiblichen Anmut unter: Kein starkes Gerippe, keine eigentliche Darstellung von Kraft und Last, alles aufgelöst in zierliche Kleinform, in ein Spiel mit feinen Linien und Flachgebilden. Im Innern eine noch mittelalterliche Kraft der Farbe, neben Schmuckstücken der Meißelkunst, an Kaminen und Säulen, Treppen und Wandgliederungen, Holzschnitzereien und feinen Schmiedearbeiten, wie sie weit mehr den Niederlanden als Italien angehören.

2786. Germain-en-Laye.

Altertümlicher wirkt das Königliche Schloß St. Germain-en-Laye, in dem seit 1515 unter Franz I. der alte feste Sitz, mit einer Kapelle aus dem 13. Jahrhundert, ansehnlich erweitert und mit neuen Formen umkleidet wurde: Die Pfeiler an den schweren Strebebogen, die Blenden- und Brustlehnen, die aus gebranntem Stein gebildeten Fensterverdrachungen und -Gewände vermögen den Bau nicht über die Wirkung des Weiträumigen zu erheben, er erscheint trotz ihrer schwerfällig und düster. Man erkennt alsbald eine in den neuen Formen minder geübte Hand: Der Baumeister ist Pierre Chambiges, der Sohn des Dombaumeisters von Beauvais, der selbst 1509—1532 am Bau der gotischen Kathedrale zu Troyes thätig war (nachweisbar bis 1541); er erscheint hier als ein Künstler, der in niederländischer Weise den Backstein verwendet und dem neuen Stile nur geringe Zugeständnisse macht.

2787. Frankreich und die Renaissance.

Es zeigt sich an diesen wichtigsten Bauten der Widerstreit der künstlerischen Anschauungen. In Beauvais, in Troyes, wo Pierre Chambiges bisher thätig war, war die Gotik noch in vollem Betriebe; nur langsam schlichen sich Renaissanceformen ein. Dem Alten wendete sich die Gunst des Königs in ungleich geringerer Weise zu. Wohl bot er die Mittel zu manchem kirchlichen Bau; doch nirgends hören wir, daß er selbst an deren Ausgestaltung Anteil nahm. Der Fürst, der mit so leidenschaftlicher Lebenslust mitten in seiner Zeit stand, modern war in allen Fasern seines Daseins, zeigte sich überall besorgt, italienische Künstler heranzuziehen, in antikisierenden Formen zu schaffen: Aber aus seinen Thaten geht nicht hervor, daß er diese Kunst auch geeignet für den Kirchenbau hielt. Das Moderne erschien ihm wohl als weltlich, die Kathedralen ließ der Gönner Lionardos, Primaticcios und Cellinis der Gotik. Seit Giovanni de' Medici als Leo X. den päpstlichen Stuhl einnahm; seit König Ludwig XII. ihm den französischen Klerus unterworfen, dafür aber die Rechte der gallikanischen Kirche neu befestigt hatte; seit Franz I. 1517 im Konkordat von Bologna das Recht der Ernennung der Bischöfe erlangte, war den reformatorischen Bewegungen in Frankreich ein mächtiger

Riegel vorgeschoben, dem Lande der innere Friede unter der Selbstherrschaft eines durch Glanz und Ruhmsucht sich ins Herz des eitlen Volkes einschmeichelnden Königtums gesichert. Der König half der Geistlichkeit über ernste Gefahren hinweg, indem er den Reformatoren nur so weit Freiheit ließ, daß sie in erlustigendem Spott ihre Gegner bekämpfen konnten; er pflegte die Wissenschaft, die dem Staat Nutzen, dem Hof Ehre brachte; er sammelte um sich den Adel, der schon vergessen zu haben schien, daß er einst selbständiger der Krone gegenüber stand; er kümmerte sich wenig um die Rechte der Parlamente und Städte, die sich jedoch des Friedens und des wachsenden Landesreichtums freuten; er ließ das Volk Anteil nehmen an den glänzenden Festen, die diesem als eine Schaustellung eigenen Vermögens erschienen.

Es war nicht der Ernst einer neuen Weltanschauung, der hier die Herrschaft führte: Gerade die besten Geister waren von einer kecken Sinnlichkeit erfaßt, von einem eigenwilligen Hinwegsetzen über alle Gesetze der guten Sitte. Selbst eine edle Frau, wie Franz' ältere Schwester, Margarete von Valois, Königin von Navarra, die wohl erfaßt war von den die Welt erschütternden geistigen Regungen, die selbst in diesem Sinne schrieb, gefiel sich besser in den lustigen Erzählungen, die sie, dem Boccaccio nachdichtend, bis über die Grenzen dessen hinaustrieb, was selbst eine in lustigen Zeiten lebende Frau sagen darf. Alle gleichzeitigen Dichter mieden die Tiefe, um im Witz, in der Kunst leichten Gespräches, im kunstvollen Spiel mit Gedanken ihre Aufgabe zu suchen. Selbst Clement Marot, der berühmte Übersetzer der Psalmen, erlag diesem Streben Rabelais'; fühlte sich gerade in diesem Formenkreise am wohlsten. Ernst war an seinen Dichtungen die satirische Absicht, das Streben, durch das übertreibende Gegenbild die Wahrheit, diese selbst in lustigem Gewande zu geben, die Dinge mit der Miene des Schalkes witzig darzustellen; so daß man sie durch die heitere Maske in ihrer häßlichen Wirklichkeit erst recht deutlich erkenne.

Wie im 14. Jahrhundert kam die nationale Begeisterung Frankreichs im Grunde auf ein entschiedenes Betonen des Wertes des starken, über die Verhältnisse und auch über die Bedenken des eigenen Gewissens hinauswachsenden Menschen, auf ein machtvolles Herrentum hinaus. Hierin näherte sie sich den italienischen Anschauungen und trennt sich von den deutschen. Sie blieb aber durchaus einseitig. Nur das Bildnis und das der Bequemlichkeit dienende Haus sind in Frankreich Gegenstand erhöhten nationalen Schaffens, einer nach Eigenem ringenden Kunstentwicklung geworden. Es fehlt der französischen Frührenaissance und, wie zu zeigen sein wird, der Folgezeit fast ganz der volkstümlich gläubige Zug, der in Italien eine so starke Rolle spielte und der Inhalt des deutschen Schaffens war: Es fehlte Frankreich daher auch die mächtige vorherrschende künstlerische Persönlichkeit.

2788. Gewerbliche Künste.

Die gewerblichen Künste schloßen sich nur langsam der italienischen Richtung an. Sie erlangten vielfach eine außerordentliche Verfeinerung, zumeist unter dem Einfluß des Hofes und der Großen, aber keineswegs konnte sich Frankreich mit Italien und Deutschland messen in der Verbreitung eines allgemeinen hohen Könnens. So sind es denn namentlich an bestimmten Orten betriebene Sondergewerbe, die den Ruhm der französischen Kleinkunst ausmachen. In erster Linie steht die Schmelzmalerei, die von alters her in Limoges vorzügliche Pflege erfuhr.

2789. Schmelzarbeiten von Limoges.

Dort hatte sie sich neben der Herstellung kirchlicher Geräte im 13. Jahrhundert sogar der Grabplatten bemächtigt: Es entstanden großartige, das ganze Grab deckende Arbeiten (in der Abtei von Royaumont, in den Kirchen und Klöstern von Limoges und der benachbarten Orte) oder kleinere Darstellungen des Toten, darunter als älteste das Grab Gottfrieds des Schönen von Plantagenet († 1151) in der Kathedrale zu Le Mans. Aber auch diese Kunst erreichte im 14. Jahrhundert ihr Ende, so daß nur mehr die kirchlichen Geräte in reicherer Weise ausgestattet worden zu sein scheinen. Es fehlen aus dieser Zeit des Niederganges überhaupt hervorragendere Goldschmiedearbeiten. Gegen das Ende des Jahrhunderts begannen die Limou-

finer Schmelzarbeiter statt des Grubenschmelzes eine mehr malerische Behandlung zu suchen; aber erst 1475 erscheinen die ersten Arbeiten in ausgebildeter Maltechnik derart, daß die Farben auf den dunklen Emaillegrund aufgetragen wurden. Die Art, wie man die Umrißlinien in Schwarz einzeichnete, das Gold und Silber verwendete, die Farben verteilte, die mühsam mit dem Spachtel als Schmelzpulver aufgetragen werden mußten, mahnt vielfach an die Glasmalerei. Die Wirkung der nun meist in den Maßen bescheidenen Arbeiten ist glänzend; die Farben funkeln und leuchten, der Ton ist von vornehmster Haltung. Und so haben denn die Künstler einen großen Ruhm erworben, indem sie diese beim Stande der Chemie leicht geheim zu haltende Kunst von Kind zu Kind vererbten. So jener Nardon Penicaud, der seit 1495 († nach 1530) und dessen letzter Nachkomme bis 1590 nachweisbar ist. Couly Nouaillier erscheint 1503, sein letzter, die Schmelzmalerei betreibender Sprosse Jean Baptiste Nouailher starb 1804. Die berühmtesten Maler: Leonard Limosin (geb. um 1505, † 1575?), Jean Penicaud (geb. um 1510, † 1590), Pierre Reymond (nachweisbar 1534—1582), fallen freilich erst in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit der die eigentliche Blüte auch abschloß.

Die Schmelzmalerei ist viel zu umständlich, als daß sie die Grundlage für eine eigentlich künstlerische Entwicklung hatte geben können. Aber für die Schwäche der französischen Kunst ist es doch bezeichnend, daß sie zumeist nach deutschen Stichen von Schongauer und Dürer arbeitete und, als diese altmodisch geworden waren, hilflos den italienischen Anregungen der von Franz I. in Fontainebleau versammelten Italiener in die Arme fiel.

2790. Glasmalerei. Vergl. I. S. 527, M. 1721.

Die Glasmalerei nahm auch in Frankreich Anteil an der Bereicherung der architektonischen Gedanken, indem sie den Hintergrund ihrer Bilder mit Entwürfen baulicher Art füllte. Manche Neuerungen, wie die Einführung des Doppelglases mit seinen leuchtenderen, feiner verteilten Tönen, die Anwendung von Schmelzfarben, mit denen man nach Art des Ölmalers verfahren konnte, steigerte die farbige Wirkung. Um die Mitte des Jahrhunderts entstand eine Reihe hervorragender Arbeiten (in der Kathedrale zu Evreux, in St. Severin zu Paris, stark erneuert, in der Ste. Chapelle zu Riom, in den Kathedralen zu Bourges, Le Mans, Quimper). Namentlich in jenen der Kapelle des Jacques Coeur zu Bourges will man den Einfluß der Brüder van Eyck erkennen. Aber die zweite Hälfte des Jahrhunderts brachte nicht gleiche Meisterwerke: Die Kunst scheint vielmehr damals einen Niedergang erfahren zu haben. Es hängt dies wohl zusammen mit der allgemeinen Verringerung der Leistung in der Malerei, die erst mit den ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts wieder neuen Aufschwung nahm und zwar, wie sich wieder ohne Schwierigkeit erkennen läßt, nicht von innen heraus, sondern unter dem Vorbilde des kunstreicheren Nordostens.

2791. Normandie.

So steht denn die Normandie in den malerischen Leistungen mit am höchsten. In Rouen ist die Fülle der erhaltenen und namentlich der einst vorhandenen Glasgemälde erstaunlich. In den Pfarrkirchen wie in den erzbischöflichen und Klosterkirchen entzücken sie durch den Glanz ihres Tones, durch die hochentwickelte Technik. Die Nachbarstädte wetteiferten. Man kann wohl sagen, daß, was Frankreich an Wand- und Tafelmalerei fehlt, durch die Glasgemälde ersetzt wird. Biblische Vorgänge überwiegen der Heiligenlegende gegenüber, besonders beliebt ist die Darstellung des Baumes der Jesse (1506 von Jean de la Pointe; in St. Godard zu Rouen): Man lobt in der Normandie den Rotwein, indem man ihn rot wie die Fenster von St. Godard nennt! Zweifellos hat die normannische Schule einen weitgreifenden Einfluß auf das ganze Gebiet gehabt. Es ist immerhin ein bemerkenswertes Vorkommnis, daß in Ste. Foy zu Conches in der Normandie, einer der fast einer Laterne ähnlichen von Glaswänden eingefaßten, einschiffigen Kirchen der Zeit um 1500, sich als der Hersteller des schönsten, farbenleuchtendsten Fensters der deutsche Meister Aldegrever nennt (1520) und

daß hier wie in den Schmelzwerken von Limoges Dürers Stiche als Vorbild dienten. So weit konnten also damals fremde Einflüsse ins Innere des Landes getragen werden. Andere Fenster der Kirche (von 1555) hat man einem Entwurfe Raffaels zuschreiben wollen, freilich nicht zum Ruhme des Urbinaten: Aber es ist ein Zeichen, daß nun sich auch hier die Schwenkung vollzog.

2792. Bretagne und der Süden.

In der Bretagne zeigen viele Spuren normannischen Einfluß. Hier scheint erst im 16. Jahrhundert und mit der Renaissance die Glasmalerei beliebter geworden zu sein. Sie wurde dafür in den saalartigen Pfarrkirchen (St. Armel zu Ploermel, Notre Dame du Cran zu Spezet, 1546, u. a.) um so reichlicher verwendet. Weiterhin entstanden in Ste. Marie zu Auch in den Pyrenäen ausgezeichnete Malereien, als deren Meister sich Arnaud de Moles nennt. Dieser Künstler, der in einer glänzenden großlinigen Zeichnung und außerordentlichen Beherrschung der Renaissanceformen italienische Schule verrät, geht seiner technischen Schulung nach doch wahrscheinlich auf Rouen zurück, woher ihn der Neffe des Kardinals d'Amboise, der Erzbischof von Auch wurde, herangezogen haben dürfte. Diese Glasmalereien stehen dort neben gleichzeitigen (in Fleurance, 1564, Lambez u. a. O.) ziemlich vereinzelt.

2793. Beauvais.

Nicht minder wie in Rouen macht sich in Beauvais die Nähe der Niederlande geltend, hier fand die Glasmalerei an der Ausstattung von St. Etienne ein reiches Arbeitsgebiet. Engrand le Prince (geb. zu Beauvais, † daselbst 1530) war hier der leitende Meister. Wenn man dem Kardinal Janson nachrühmt, er habe sich Zeichnungen von Raffael und Guilio Romano besorgt, so dürfte das eine nur mit Vorsicht zu benützende Nachricht sein. Wohl aber hat Princes Schwiegersohn, der Bildhauer Jean Lepot (geb. zu Ballerva bei Atrecht, † 1563 zu Beauvais), Anteil an manchem seiner Aufträge. Auch er war im wesentlichen ein Meister, der sich die Niederländer zum Vorbild nahm, obgleich in ihm mehr als in anderen eine gewisse Selbständigkeit, eine vornehme Zurückhaltung in der Zeichnung geltend macht, die schon in vielem oberitalienische Anklänge zeigt. Ähnliche Werke in der Kollegiatskirche zu St. Quentin. Schon sind die Fenster des Maßwerkes beraubt, um der bildlichen Entwicklung Raum zu geben, ist das Architektonische beschränkt. An Schönheit der Zeichnung kommen diese Fenster (Geschichte der heiligen Barbara, 1533, der heiligen Katharina, 1541) Holbeinscher Meisterschaft sehr nahe.

2794. Champagne.

In der Champagne lagen die Verhältnisse ähnlich. Dort gründete Lieven Varin (geb. 1473, † 1512), zweifellos vlämischer Herkunft, einen Baum des Jesse für die Kathedrale (1499 begonnen), ein ungewöhnlich ausdrucksvolles Werk. Balthazar Godon (1497 bis 1516 nachweisbar) und andere standen ihm zur Seite; sein Neffe Jean Macadre (geb. 1500, † 1541) entwickelte in den zahlreichen Kirchen der Stadt in gleichem Sinne eine außerordentlich reiche Thätigkeit; Jean und Pierre Soubdam steigerten die Manier schon zu derberen Wirkungen und schwungvollerer Linienführung, sichtlich beeinflußt durch die eintreffenden Italiener. Ähnlich stellen sich die Gemälde in St. Alpin zu Chalons sur Marne (1532—1539) dar; ferner an der Kathedrale zu Sens (von Jacques Hympe und Tassin Grassot, 1512—1515), sowie in den Kirchen des Departements Aube, die noch reich an Werken der Meister aus Troyes sind.

2795. Bresse.

Die kostbaren Glasmalereien der Kirche Bourg bei Brou wurden 1518—1532 nach Zeichnungen gefertigt, die in Brüssel hergestellt worden waren. Schon zeigt sich in den ausgezeichneten Arbeiten eine an südliche Formenrundung sich gewöhnende Hand. Aber nicht hier allein, auch in der besonders mit dem Norden verknüpften Hauptstadt der Grafschaft Bresse, zeigt sich diese Eigentümlichkeit: In der Kathedrale zu Autun ist das Hauptfenster ein Baum des Jesse, der ebenso niederländisch gebildet ist wie jene. Es löst in allen diesen Grenzlanden die italienische Art fast unmittelbar die niederländische ab, so daß für eine französisch-nationale Kunst kaum Raum bleibt.

Ebenso hatte Paris im 14. Jahrhundert den Vorrang in der Teppichweberei an Atrecht und dieses ihn, seit es französisch geworden, an Brüssel abgegeben, wohin selbst Franz I. die Entwürfe seiner vornehmsten Teppiche zur Ausführung sendete. Wohl besitzt Frankreich eine große Zahl der schönsten Bildteppiche: So jene einst als Altarschmuck dienenden, in unvergleichlicher Farbenpracht prangenden in der Kathedrale zu Sens, die Allardin de Souyn (aus Suain in der Champagne) in Paris um 1500 gefertigt haben dürfte; Anordnung und Zeichnung sind den französischen Miniaturmalereien verwandt; so ferner die gewaltige Teppichfolgen in La Chaise Dieu, das Leben Christi darstellend (um 1500), zu Le Mans, Angers, Saumur. Auch bei diesen treten mehrfach französische Eigenschaften in der Zeichnung hervor; wir wissen, daß Maler von Angers, Robert de Lisle, Jehan de Laistre sie entwarfen. Jene zu Reims (um 1520 entstanden), im Hotel Cluny, zu Aix, zu Paris und andere sind noch zu nennen als Prachtwerke, die aber schwerlich im damaligen Frankreich selbst geschaffen wurden, wo diese altheimische Kunst ganz darniederlag.

2796. Teppichweberei.

In den französischen Stammlanden liegen die Verhältnisse nicht wesentlich anders. Die Wand- und Tafelmalerei hat wenig Künstler emporgebracht, deren Name dauernd anerkannt blieb. Der bedeutendste unter ihnen, Jean Clouet (geb. 1485 [?], † 1541), stammte aus niederländischer Familie. Sein Vater, Jan Cloet, lebte 1475 in Brüssel. Clouets Bilder zeigen denn auch die engste Verwandtschaft mit jenen, die am niederländischen Hof geschaffen wurden. Bezeichnend für ihn sind genaue, sorgfältig gemalte Bildnisse von vorsichtig abgewogenem Ton, von oft großer malerischer Feinheit, aber selten von höherem Schwung. Sein Sohn, François Clouet (geb. zu Tours um 1500, † 1572), dessen bester Ruhm ist, daß früher seine Bilder oft mit jenen des jüngeren Holbein verwechselt wurden, führte, wie schon hieraus hervorgeht, kein Merkmal einer besonderen französischen Kunstauffassung ein. Mehr kann dies von Jean Cousin (geb. zu Soucy bei Sens 1502, † 1589) gelten, obgleich dieser sich schon in seinen früheren Arbeiten, den Glasmalereien in der Kathedrale zu Sens (Sibylle Tiburtina, 1530) mit Entschiedenheit und feinem Gefühl für Linie dem neuen Stil zuwendete, schon jetzt seinen Sinn für das Erschreckliche, Schaudererregende bekundend: So belebt er die Glasgemälde in St. Patrice zu Rouen, die den Triumph des göttlichen Gesetzes darstellen, mit seinen wilden Schilderungen Teufel und des Fürsten der Hölle. Ein gewisser dunkler, mystischer Zug geht durch diese Bilder, die sich nicht mehr mit der statuarischen Darstellung von Heiligen und deren Leben, sondern mit tiefsinnigen, bedeutungsreichen Gedanken beschäftigen. Schon der Baum des Jesse, dieses symbolische Hervorwachsen des Geschlechtes Jesu aus der Brust des schlafenden Isai (Jes. 11, 1), ist eine solche Darstellung. Mehr noch die Weinkelter: Christus nackt, unter der Presse, blutend; um ihn der christliche Himmel, die Geistlichen, Apostel; Engel auf einem Wagen, den die Tiere der Evangelisten ziehen; das gekelterte Blut im Faß wird den Priestern zur Spendung des Abendmahles zugeführt: Das sind Gedanken, mit denen sich die französische Kunst der Zeit zu beschäftigen liebte.

2797. Tafelmalerei

2798. Jean Clouet.

2799. Jean Cousin.

Außerdem ist es die Kunst des Bildnisses, die auch die Glasmalerei beherrschte. Die burgundische Art der anbetend knieenden, von Heiligen eingeführten Donatoren blieb dauernd beliebt und in ihr das Streben auf realistische Wahrheit und festes Erfassen der Persönlichkeit. Sehen doch auch Clouets Bildnisse oft wie übertragene Glasmalereien aus. Man kann wohl sagen, daß in Frankreich nicht an den Wänden und auf Tafeln, sondern an den Fenstern sich auch die Geschichtsmalerei entwickelte. Das hatte zweifellos seine Nachteile. Die Technik ist schwierig und zeitraubend; sie fordert sorgfältige zeichnerische Vorbereitung, die Trennung des Malens von der Herstellung des Kartons. Das Handwerkliche spielt eine ungleich größere Rolle als etwa in der italienischen Freskomalerei; es blieb die eigentliche Vollendung des Entwurfes der Mitwirkung von Gesellen, ja gar einem besonderen Meister

2800. Glasmalereien des mittleren Frankreich.

überlassen. Aber doch gelang es, ganz hervorragende Erzeugnisse zu schaffen, und zwar erhoben sich einzelne Meister zu unverkennbar selbständigem Schaffen: An der Spitze wohl Robert Pinaigrier (thätig um 1530), der in der Pfarrkirche St. Hilaire zu Chartres (zumeist zerstört), in St. Gervais zu Paris (1531) eine Anzahl von Fenstern von besonderer Schönheit schuf. An ihn schlossen sich mehrere, in gleichem Gebiet arbeitende Söhne, unter denen Nikolas Pinaigrier als angeblicher Erfinder der Schmelzfarben zu Ehren kam. Seinen Namen pflanzten Nachkommen bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts fort. Jean Lequier (Lecuye, geboren zu Bourges, † daselbst 1576) genießt besonderen Ruhm als einer der Träger des reiferen Renaissancestils. Er ging nach Rom und lernte dort im Sinne Raffaels Bilder entwerfen. In der Kathedrale zu Bourges, namentlich in der Kapelle Tullier, sieht man den Erfolg seiner Reise: Die Jungfrau links, raffaelisch gedacht, neun knieend Anbetende aller Art vor ihr, Heilige mit der lebendigen Bewegung der Italiener, eine oberitalienisch empfundene Renaissancearchitektur als Abschluß: Alles sehr fein, voll Begabung, voll Geschick; aber es bleibt etwas zu wenig Platz für das Eigene, Volkstümliche inmitten der Entlehnungen!

2801. Töpfereien.

Auch der berühmte Entdecker in der Töpferkunst, Bernard de Palissy, war von Haus aus Glasmaler. Ihm schreibt man einige aus dem Schloß Ecouen stammende Fenster (jetzt im Musee de Cluny) zu, die für das fürstliche Haus Montmorency gefertigt wurden.

Vergl. S. 72, N. 2451.

Die Töpferei selbst hat in Frankreich erst unter italienischem Einfluß Bedeutung erlangt. Girolamo della Robbia wurde 1529 aus Florenz berufen, um Terrakotten zu liefern, und fand in Pierre Gadier († 1531) einen gewandten Mitarbeiter; wie denn in Lyon (seit 1556), Nimes, Nevers und Rouen (seit 1542) Werkstätten entstanden, die nach italienischer Art schufen. Die in St. Porchaire im Poitou entstandenen Fayencen, reizvolle Schmuckarbeiten von ziemlich derbem Scherben, doch zierlicher Bemalung, schließen sich diesen Versuchen an. Palissy gelang es in der Folge, eigene Leistungen den fremden Anregungen entgegenzustellen.

2802. Goldschmiedekunst.

Die Goldschmiedekunst fand natürlich bei einem so vornehmen und kostspieligen Hofleben reichliche Beschäftigung. Schon seit 1493 und in verschärfter Anordnung seit 1506 wurde in Paris die Stempelung der Gold- und Silberwaren ihrem Feingehalte nach eingeführt, nachdem schon 1355 die Anwendung von Meisterstempeln geregelt worden war. Auf Schaugerät wurde großes Gewicht gelegt, das „Dressoir“, der mit Börtern und einer hohen Rückwand versehene Schautisch, gehörte zu den wesentlichen Einrichtungen eines vornehmen Saales.

2803. Tischlerei.

Die Tischlerei erhob sich zu einer Kunst, die große Aufgaben zu erfüllen hatte. Auch in Frankreich kam die Sitte auf, großartige Chorgestühle zu schaffen, die die Geistlichkeit von der Laienwelt trennten. Man fertigte sie in Holz; die äußeren Umfassungen jedoch mit Vorliebe in Stein; beide gestaltete man zu Werken von erstaunlichem Reichtum. Es ist dieselbe Kunst, die an zahlreichen Schränken und Truhen, Stühlen und Tischen im ganzen Gebiet der niederländischen Kunst erscheint und gerade in diesen Werken der Kleinkunst durch die liebenswürdige Mischung der Vorwürfe alten und neuen Stiles das Entzücken der Feinschmecker und Sammler bildet. Aber schwerlich wird man zwischen solchen Gebilden in Spanien und Frankreich einen tiefer gehenden stilistischen Unterschied entdecken: Sie sind in ihrem ganzen Wesen, namentlich in der Behandlung des Figürlichen, in der Liebe für zahllose Einzelheiten niederländisch. So jenes prachtvolle Chorgestühl der Kathedrale zu Amiens, das Jean Turpin 1502—1522 in zierlichster Ausführung und mit bewundernswerter Feinheit der Einzelbehandlung schuf. Herrlich ist ferner das Südthor der Kathedrale von Beauvais von Jean Lepot geschnitzt; die reizende Treppe am Hause Rue de la Tannerie Nr. 29 in

Vergl. S. 86, N. 2483.

Abbeville; Werke, die den Zusammenhang der nordfranzösischen mit jenen von den Amboise nach Alby, Comminges und Auch übertragenen deutlich festzustellen geeignet sind. Unter den Arbeiten in Stein sei aus der großen Menge des Vorhandenen und mehr noch des einst Geschaffenen die prachtvolle Chorschranke hervorgehoben, die nach Jean Texiers Entwurf seit 1514 Jean Soulas (aus Paris), Francois Marchand und andere für die Kathedrale zu Chartres meißelten.

2804. Schmuckwerke im Kirchenbau.

Im Kirchenbau hat erst das 2. und 3. Jahrzehnt mit der neuen Kunst seinen Frieden und der Gotik ernstlich das Feld streitig gemacht, wenigstens im Ornament. Zu den entscheidenden Meistern dürfte hier Hector Sohier gehören, der Kirchenbaumeister von Caen. Er fügte an die spätgotische Kirche St. Pierre (seit 1525) den schon vor ihm (1521) begonnenen Kapellenkranz, in dem er die gotische Werkform in ebenso geistreicher als liebenswürdiger Weise in Renaissancedetail auflöste. Ähnlich am Chor von St. Sauveur (seit 1545), der im Innern mit einer großen Tonne in Holzbau überwölbt ist. Gerade Sohiers Art ist bezeichnend für das neue Kirchenbauwesen: Wie er die Fialen durch kandelaberartige Gebilde, das Maßwerk durch liebenswürdig gezeichnetes Flachornament zu ersetzen wußte, wie er alle struktiven Teile mit feiner Hand mit dem neuen Zierwerk umkleidete, das ist ein echtes Zeugnis für den Geist Frankreichs in der Reformationszeit, der beginnenden Begeisterung für die vollendete Form selbst auf Kosten des wahrheitlichen Inhalts.

Dieselbe Kunstweise kam in Paris durch die merkwürdige Kirche St. Eustache (1532 begonnen) zum Durchbruch, als deren Architekt Pierre Lemercier bezeichnet wird: Eine gotische Kathedrale mit Querschiff und reich entwickeltem Chorhaupt, Streben und Bogen, Pfeilern und Gewölben, die ganz in ein Renaissancegewand gekleidet ist: Außerordentliches künstlerisches Können und eine ungewöhnliche Leichtigkeit im Verwenden der Formen führt hier das Wort, um ein Werk zu schaffen, das seinem innersten Wesen nach ebenso entlehnt, wie in seiner äußeren Erscheinung eigenartig ist. Man muß die Kathedralen von Malaga und Granada in Vergleich ziehen, um zu erkennen, wieviel stärker sich dort das fortschreitende Volkstum in einer ähnlichen Lage zu äußern wußte.

Vergl. S. 196, N 2758.

Eine ähnliche Kunstrichtung vertrat Jean de l'Espine (Lepine) in Angers (geboren zu Angers 1505, † daselbst 1576), der bei Mathurin Georges, dem Erbauer des Glockenturmes der Kathedrale (seit 1516), Renaissanceformen erlernt haben mochte und der sich in Paris weiter gebildet hatte. Der achteckige Glockenturm der Kirche de la Trinite, das Hotel Pince in Angers waren seine Werke.

Ihren vollen Reiz zeigt diese Renaissancekunst an den Schmuckwerken. In der Madelaine zu Troyes (1508), in der Kathedrale St. Etienne zu Limoges (1533—1534), wo bereits in hochentwickelten Formen die Thaten des Herkules dargestellt sind, zu Quimperle in der Bretagne (1536—1541), in Notre Dame zu Rodez erhielten sich solche Werke, während eine große Menge gerade dieser zur Inneneinrichtung des Klerus in den alten Kirchengebäuden gehörigen Werke den Religionskriegen und der Revolution zum Opfer fielen. Eigenartig sind namentlich auch die trotz ihrer späten Entstehung noch in den Formen der Frührenaissance gehaltenen Totenlaternen, Grufthäuser und Kalvarienberge der stets in künstlerischer Beziehung zeitlich zurückstehenden Bretagne.

2805. Notre Dame de Bourg zu Brou.

Von besonderer Wichtigkeit war die Kunstentwicklung im Osten. Margarete, die Tochter des Kaisers Max, Erbin der Grafschaft Bresse in Burgund, Witwe des Herzogs Philibert II. von Savoyen, spätere Statthalterin in Flandern, baute in Brou bei Bourg eine Notre Dame-Kirche als Grabstätte für sich und die Ihrigen. Diese, den Augustinern eingeräumt, stellt ein der Kartause zu Dijon entsprechendes Denkmal für das Herrschergeschlecht dar. Seit 1506 begannen die Klosterbaulichkeiten durch einheimische Meister, Ame de

Rogemont und Benoit Ballichon. Seit 1509 begann der Bau der Kirche selbst: Ein gotischer dreischiffiger Bau mit Kapellen längs den Seitenschiffen, Querhaus und stark entwickeltem Chor. Seit 1509 erhielt auch Jean Perreal, der in Lyon lebende Pariser, nach Rückkehr von einer dritten Reise nach Italien den Auftrag zu der Herstellung der drei Grabmäler für die Kirche. Ausdrücklich rühmte er sich seiner in Italien erworbenen Kenntnis der Antike; er begann diese Werke in schwarzem Lütticher und weißem Burgunder Marmor. Seit 1510 zog er Michel Coulombe und dessen Söhne zur Mitarbeit heran.

Doch mitten in die Arbeit fiel der Beitritt Margaretens zur heiligen Ligue (1512). Die staatskluge Frau wendete sich, obgleich in Paris erzogen, entschieden von Frankreich ab und erfaßte klar und sicher eine burgundische Politik. Wir werden der merkwürdigen Frau noch in ihrem Hauptsitz Mecheln zu begegnen haben: Aber auch in der Grafschaft Bresse, in ihrer savoyischen Erbschaft, äußerte sich der Umschwung ihrer politischen Stellung alsbald in der Kunst: Perreal trat zurück, an seine Stelle kam der Niederländer Ludewic van Boghem (aus Mecheln), der seit 1512 unter Benützung der alten Pläne die Bauleitung in Bourg übernahm. Neben ihm erscheint seit 1515 Jean Vermeyen als an den Grabmälern in Brou thätig; es ist dies wahrscheinlich jener Maler und Radierer, der 1529 die Statthalterin Margarete nach Kemmerich, 1534 Karl V. nach Spanien, 1535 nach Tunis begleitete († 1559 in Brüssel) und der später als Maler von Kriegsbildern berühmt wurde; 1516 folgte ihm Conrat Meyt mit seinem Bruder, die die Grabmäler fertigstellten. In der Behandlung des Figürlichen zeigt sich bei diesem häufigen Wechsel der Meister mancherlei Unterschied. Hier halten sich die Niederländer an das Heimische, während die Franzosen fremden Einflüssen zugänglicher sind. Sind jene zum Teil die Meister der Statuen auf den Gräbern, vorzüglicher Schöpfungen, so dürfte Meyt die Darstellungen der Toten geschaffen haben, die unter den Statuen nach niederländischer Weise ausgebreitet liegen: Daß hier deutscher Geist herrscht, weist ein Blick auf Holbeins ausgestreckten Christus von 1521. Für Brou bedeutet aber — und das ist das kunstgeschichtlich Wichtigste — das Überliefern des Baues aus französischen in niederländische Hände den Verzicht auf die Antike, wenngleich diese, wie wir sehen werden, damals durch Jan Mabuse seit kurzem auch in den Niederlanden schon vertreten war. Die Gotik wurde also von Margarete als burgundisch-vaterländische Kunst, der antikischen Art den Franzosen gegenüber, empfunden.

Vergl. S. 177, N. 2703.

2806. Lothringen.

Im Lothringischen hielt man noch vollends an den alten Formen fest. Das herzogliche Schloß zu Nanzig (1329 begonnen) erhielt das prachtvolle Hauptthor, in dem namentlich die über dem Eingang eingefügte Reiterstatue (von Mansuy Gauvain, 1512) berühmt war (1851 durch eine neue ersetzt). Das Thor ist ein gotisches Prunkwerk rein niederländischen Stiles, wohl nach dem Entwurf des Bauleitenden, Jacquot Wauthiers (1508—1519 nachweisbar). Es entwickelt sich diese Art aus der heimischen Kunst, wie sie in Metz Hannes von Roncondal am „Mutteturm“ (1477—1483) und dem Ostteil des Domes eingeschlagen hatte und wie sie an der Kirche St. Nicolas du Port bei Nanzig (1495—1545) sich fortbildete, an deren prächtigem Turme und einheitlicher Ausgestaltung sich ein tüchtiges Können bekundet.

2807. Champagne.

Der höfischen Entwicklung in Frankreich näher steht die Champagne. Ihre Hauptstadt Troyes, in der die Chambiges wirkten, erhielt sich als bedeutende Kunststätte. Das feine Hotel des Chapelaines (um 1530), das niederländisch malerische Hotel de Vauluisant (1564) und andere Bauten versuchten geschickt, aus der alten Formenfülle zu klarer, schlichter Ausdrucksform zu kommen. Aber doch siegte die Vorliebe für bildnerische Ausgestaltung. Entstand doch in Troyes eine Bildhauerschule, die jener in Paris die Wage hält: Francois Gentil und Jacques Juliot meißelten hier seit etwa 1535 eine Reihe von eigenartigen

Bildwerken, unter denen das Abendmahl in St. Jean durch seinen an Lionardo mahnenden Aufbau bemerkenswert ist. Der Florentiner Domenico del Barbiere schuf hier im Grabmal des Claude von Lothringen, des Vaters der Guisen (1550—1555, in der Revolution zerstört), gemeinsam mit Jean Picart eines der glänzendsten Werke dieser Art in Frankreich.

2808. Lyon.

Wie die höfischen Anregungen langsam ganz Frankreich durchdrangen, zeigt sich selbst in dem sonst so eifrig dem Neuen huldigenden und den italienischen Einflüssen so vielfach ausgesetzten Rhonethal. Lyon blühte damals lebhaft auf. Seit dem 14. Jahrhundert begann hier die Seidenweberei Fuß zu fassen und zwar alsbald in hoher künstlerischer Vollendung: Die Hutmacherei, Gerberei und später die Buchdruckerei brachten der Stadt bedeutenden Reichtum. Die Märkte für die auf dem Landwege nach Italien einzuführenden Waren gewannen an Bedeutung, die Stadt dehnte sich und rang an Wichtigkeit als Handelsplatz an Saone und Rhone dem von den Päpsten verlassenen Avignon den Rang ab.

Schon seit dem 13. Jahrhundert arbeitete man an der 1480 unvollendet liegen gelassenen Schauseite der Kathedrale St. Jean; der erstaunliche Reichtum der drei Geschosse, das schöne Rosenfenster stehen aber in Widerspruch mit der ziemlich nüchternen Behandlung des Oberbaues und der Turmstumpfe. Auch St. Niziers (15. Jahrhundert) wurde nur teilweise fertiggestellt (unansehnlicher Nordwestturm, der südwestliche modern, das Renaissancethor aus dem 16. Jahrhundert). Ähnlich erging es den Bauten der Nachbarstädte. St. Maurice zu Vienne wurde um 4 Joche verlängert und erhielt eine prachtvolle, gegen die Rhone großartig sich aufbauende Schauseite: Jetzt leider ein Bild traurigen Verfalles; die Türme wurden nicht fertig, der Stein ist wenig wetterbeständig. Aber zu einer höheren künstlerischen Thätigkeit kam es hier nicht, weder im alten noch im neuen Stil. Die fein durchbildete Schauseite von St. Pierre in Avignon (1520), die Kirche St. Sauveur zu Grignan (1526—1543), ja selbst das noch 1531 erbaute Maison des Tetes zu Valence, eines der schmuckreichsten Häuser des Südens, haben alle noch rein gotische Formen. Am Haus Dupue Latour daselbst kam endlich die Renaissance zum Durchbruch. Wenn man in Lyon die jetzt so schmutzigen und verwahrlosten alten Straßen rechts der Saone durchwandert, die Rue S. Jean, Place du Change und die östlich anstoßenden engen und steilen Wege, so findet man aus Umbauten und Verstümmelungen die Zeugnisse des eigentümlich reichen und vornehmen Lebens der burgundischen Kaufherren noch heute heraus. Die stillen, malerischen Höfe, die stattlichen Säle, die schön gegliederten Fenster im Stil der letzten Gotik und der beginnenden Neubelebung der alten Kunstformen.

2809. Burgund.

Anders im Burgundischen. Noch erhielten sich in der Hauptstadt Dijon Reste des alten Bauwesens: Das alte Palais der Herzöge mit seinem mächtigen Turme, dem herrlichen Kamin in der großen Wachstube; das Schloß der französischen Könige (1478—1512, jetzt abgebrochen) war noch rein gotisch. Ebenso ist es ein entzückender Hof in reichstem Holzbau in der Rue des Forges 1534—1536. Dann im benachbarten Beaune der Bau des Kanzlers Nicolas Rollin, das Hospital zum heiligen Geist (1443 gegründet), das Jan van Eycks Bild ziert. Ludwig XI. hatte wohl recht, wenn er sagte, der Geldmann habe gut gethan, nach seinem Tode für die Armen zu sorgen, deren er so viele bei Lebzeiten gemacht habe. Der Bau aber ist von reizvollster Behandlung der Holzarchitektur, eine Perle der Kunst, mit wenig Mitteln Stimmung zu erwecken. Die Umgänge, Erker und Türmchen mit ihren Bleiverzierungen halfen, jeder an seinem Teil geschickt aufgestellt, diese Wirkung zu erhöhen. Im liebenswürdigen Aitre St. Maclou zu Rouen (1526—1533) ist diese Wirkung nochmals erreicht.

Vergl. S. 20, N. 2334.

Auch in Burgund brach sich die Renaissance erst mit dem dritten Jahrzehnt Bahn: Man knüpft an den Namen des Baumeisters Hugues Sambin den Umschwung; ihm gehört

der prächtige Turm von St. Michel in Dijon an (seit 1537), eine durchaus geistreiche Auflösung von gotischen Gedanken in Renaissanceformen, die ähnlich an Notre Dame in Bourg wiederholt wurden. Sambin gilt als Schüler Michelangelos, ebenso wie Nicolas Bachelier (geb. zu Toulouse 1485 als Sohn eines lucchesischen Bildhauers, † daselbst 1557), der in Toulouse dem neuen Stil den Weg öffnete, der Stadt, in der nun endlich, nach langer Pause, der Kunstsinn neu die Flügel zu regen begann. Ließ doch eine Reihe der vornehmen Geschlechter sich ansehnliche Wohnhäuser bauen, die sich zum Teil in ihrem vollen Glanze erhielten und wieder eine Frische und Beweglichkeit in der Form zeigen, die an die gleichzeitige spanische Kunst mahnen; dagegen wenig mit dem gemein haben, was die Pariser Schule gleichzeitig hervorbrachte. Nur von wenig Arbeiten kennt man mit einiger Sicherheit den Meister. Dem Bachelier weist man zu: das Thor an der Kirche Dalbade (1537), ein Meisterwerk im Sinn florentinischer Formvollendung; das Thor am Capitole (1545) in schon strengerer Behandlung; jenes am Seminar de l'Esquille (1557), eine außerordentlich feine, gestaltenreiche Anlage. Aber außerdem finden sich von verwandten, in mancher Beziehung mehr oberitalienischen Formen zugeneigten Meistern noch eine Fülle höchst beachtenswerter Bauten (Hotel Bernuy 1530, Hotel d'Assezat 1555, Hotel Molinier 1556, Hotel de Lasbordes u. a. m.). Schon 1502 berief Erzbischof Louis d'Amboise Italiener nach Albi, als es nach der Fertigstellung des Lettners an die Ausmalung der Gewölbe der dortigen Kathedrale ging: Er hatte Bologneser, wohl Schüler des Francia gewählt (1502—1510), etwa zehn Künstler, die in den gotisch schlanken Gewölbezwickeln auf blauem Grund prächtiges Rankenwerk und zwischen diesem eine Fülle kleiner Gestalten in gewandter Weise in Fresko zur Darstellung brachten, wohl die früheste große Arbeit dieser Malart auf französischem Boden, abgesehen von den vereinzelt stehenden Malereien in Avignon.

2810. Toulouse.

Vergl. S. 219, M. 2817.

2811. Franz I. und die Stilfrage.

Mehr als sein Volk, sicher mehr als dessen Künstler drängte Franz I. auf die weitere Hingabe des französischen Geschmackes an den italienischen. Es scheint fast, als sei wie die Statthalterin Margarete im altburgundischen, so er im modernen Schaffen auch eines politischen Gegensatzes bewußt gewesen; als habe er eine Befreiung vom übermächtigen Handels- und Geschmackseinflusse Flanderns in der Bevorzugung der Italiener gesucht, nachdem er erkannt hatte, daß die eigenen Meister sich nicht zur Freiheit zu erheben vermochten.

2812. Die Touraine.

Der Mischstil, der sich unter dem Einflusse Boccadoros in der Touraine gebildet hatte, der Stil der Hauptteile der Schlösser Blois und Chambord konnte ihn daher dauernd nicht befriedigen. Immer mehr ließ er den Italienern die Leitung zufließen; es wechselte das System immer mehr in dem Sinne, daß nicht nur die Einzelheiten, sondern der ganze Aufbau von italienischen Gedanken durchdrungen wurde. So schon an einem Flügel von Blois (1515 bis 1519), so namentlich auch an einer Reihe von kleineren Anlagen an der Loire.

Frankreich ist reich an spätgotischen Bauwerken, in denen ein begüterter Mittelstand sich mit Lust an Wohnlichkeit und sicherer Pracht ein behäbiges Heim zu schaffen verstand. Nun nahm dieser die neuen Anregungen des Hofes auf, vor allem in Tours und Orleans, den bevorzugten Sitzen des Hofes. Die Städte gingen hierin voraus, Viart, der Baumeister des reizenden Rathauses zu Beaugency und jenes zu Orleans (jetzt Museum), mischte noch die Formen. Im sogenannten Maison de la Coquille, im Hotel Cabu, den Häusern der Rue du Tabour, dem sogenannten Haus der Agnes Sorel, in dem der Marie Touchet, dann im sogenannten Haus Franz I., mit seinem schönen Galerienhof, zeigt sich wachsend der italienische Einfluß, freilich beschränkt durch eine eigentümlich schüchterne, aber dabei wunderbar vornehme Einzelbehandlung, durch eine Meißelsicherheit und ein Gefühl für Anmut, in der die französische Art sich in ihrer Reinheit äußert. Das Hotel Gouin in Tours, wo damals (1510) Bastien Coulombe die prächtige Fontaine de Beaune in reinen Renaissance-

formen aus carrarischem Marmor schuf, hat trotz seines wohl späteren Entstehens noch einzelne gotische Teile. Seit den dreißiger Jahren trat die italienische Schule noch deutlicher hervor: Boccadoro begann um 1533 das Stadthaus zu Paris (erst 1628 vollendet, 1837—1846 von Godde erweitert, 1871 niedergebrannt). Es war zwar italienisch in den Hauptgliederungen, nahm aber das Hauptmotiv des herzoglichen Palastes zu Nanzig auf, die Reiterstatue über dem Thor; und zeigte auch sonst, daß der entwerfende Meister nicht umsonst in Frankreich sein Leben verbracht hatte. Seit 1530 kam Giovanni Battista Rosso de' Rossi (genannt Roux, geb. zu Florenz 1496?, † 1541 zu Fontainebleau) nach Frankreich, Franz I. Ruf folgend, der nun die Franzosen die breite Behandlung der Dekoration in Freskomalerei lehrte, der aber am Schloß Fontainebleau auch einige bauliche Anordnungen traf (Grotte des Pius). Sein Schüler Niccolo dell' Abbate (geb. zu Modena 1512, seit 1552 in Frankreich, † 1571), setzte die von ihm ausgehende Schule mit dem Erfolge fort, daß Frankreich sich mehr und mehr der Überlegenheit der italienischen Malerei bewußt wurde. Einflußreicher war das Erscheinen des Francesco Primaticcio (geb. zu Bologna 1490, seit 1531 in Frankreich?, † 1570 in Fontainebleau), der aus der Gemeinschaft mit Guilio Romano in Mantua (1525) nach Frankreich versetzt wurde, also aus zweiter Hand die raffaelisch-römische Kunst zu lehren vermochte: War er doch 1540 in Rom, brachte er doch von dort in 133 Kisten Antiken nach Frankreich. Er ist der Meister der Fresken von Fontainebleau, die wohl um des Ortes willen, an dem sie gemalt sind, nicht aber um ihres künstlerischen Gehaltes die ihnen gewordene Beachtung verdienen: Schularbeiten von Wert, doch ohne viel Eigengehalt. Primaticcio führt auch die Stuckverzierung und zwar alsbald in kühnerer, breiterer Behandlung in Frankreich ein; er schuf in dem Schlosse Monceaux-en-Brie (1549 zerstört) für Katharina von Medici, das die beiden Hauptgeschosse in eine Ordnung zusammenfaßt und somit von Michelangelos Entwurf zu St. Peter ausgehende Anregungen fast gleichzeitig mit den Raffaelischen in die Umgebung von Paris trug; ferner in Anzy-le-Franc (1546 im Äußeren vollendet), ein in Grundriß wie Aufriß wohl abgewogenes Werk, in dem sich Anklänge an Bramante finden; und schließlich in der Grabkapelle des Valois zu St. Denis (zerstört); einen Kuppelbau, der ohne des großen römischen Meisters Pläne für St. Peter nicht hätte entstehen können. Somit war er der erste in Frankreich, der Ernst machte mit der vollen Hingabe an das, was Italien bisher erreichte. Zur Seite hierbei stand ihm Sebastiano Serlio (geb. zu Bologna 1475, † zu Fontainebleau 1554), der, direkt aus Bramantes und Raffaels Schule kommend, als älterer Mann 1541 nach Frankreich übersiedelte. Er wurde zwar wenig beschäftigt, mußte jedoch durch die Fülle seiner nach der Antike gemachten Aufnahmen als Lehrer bedeutend werden. Vielleicht hat er einzelne Teile von Fontainebleau geschaffen, dem Schloß, das, gewissermaßen als Versuchsbau für die Italiener benützt, in seiner wenig einheitlichen Gestalt die verschiedensten Hände erkennen läßt. Aus Florenz kamen mehrere Meister: Der berühmte Bildhauer Benvenuto Cellini, der 1537 und dann wieder 1540—1545 in Frankreich weilte, nicht ohne von der Formenvornehmheit der dortigen Künstler beeinflußt zu werden; Paolo Poncio Trebatti (geb. zu Florenz, kam um 1530 nach Frankreich, † nach 1565), der in gleichem Sinne bemerkenswerte Denkmäler (des Fürsten Alberto Pio von Savoyen, † 1535, jetzt im Louvre) schuf; Girolamo della Robbia, der die mit Schmelz versehenen Thonarbeiten, wie sie seine Familie eingeführt hatte, nach Frankreich überführte und mit Primaticcio an den Grabmälern Heinrichs II. und für das Herz Franz II. thätig war; der schon genannte Domenico del Barbiere, der auch seinerseits zu der Bearbeitung des großen Grabdenkmales der vornehmen Familie (Claude de Lorraine in Joinville) herangezogen wurde. Endlich hat Francesco Scibecci (aus Carpi, 1532—1548 nachweisbar) in den

2813. Neue italienische Einflüsse.

Holzschnitzereien der Galerie Francois I. zu Fontainebleau sich einen dauernden Ruhm geschaffen.

2814. Die Schule von Fontainebleau.

Wie die französischen Künstler, teils im Kampf, teils als Schüler, sich diesem in Fontainebleau festsitzenden, italienischen Künstlerkreise gegenüber verhielten, das wird in weiterem Verfolg der allgemeinen Kunstbewegung zu untersuchen sein. Ihre Lage wurde insofern eine andere, als die Niederlande selbst ihren alten Überlieferungen untreu wurden und mit Leidenschaft den glänzenden Sternen florentiner und römischer Kunst sich zuwendeten. Die alten Dommeister traten zurück; ein neues, in Italien geschultes Geschlecht trat an ihre Stelle.

Der stärkste Zug des gallischen Wesens, die Freude am Neuen beherrschte das Land. Mit dem dem Volke eigenen Geschick, dem hoch entwickelten Sinn für Maß und Form, warf es sich dem italienischen Wesen in die Arme.

17) Das östliche Italien bis 1550.

2815. Kleinere Kunststätten.

Neben der Kunst der italienischen Großstädte, ihrer Nervenverfeinerung und Nervenschwäche, ging die der mittelitalienischen Provinzen her, eine stillere, einfachere, frömmere, sinnigere Kunst. Eine solche, die zu allen Zeiten das Entzücken der in ihrem Glauben Ruhigen bildete; die in sich eine Stärke unbezweifelter Frömmigkeit trägt; wenngleich die in Florenz und Padua angeschlagenen kriegerischen Saiten auch hier kräftig nachklingen. Sie sammelte sich um einzelne kleine Höfe und Kultstätten, litt aber unter der Anziehungskraft der nahen geistigen Größmächte Florenz und Rom; so daß es meist nicht dazu kam, daß die einzelnen Schulen sich in sich befestigen und ausbauen konnten. Überall Anfänge, Aussaat, deren Ende und Frucht für andere reiften.

2816. Ferrara.

In Ferrara fanden die antiken Anregungen früh Boden. Hier wirkte mächtig anregend die Nähe von Padua auf die künstlerische Auffassung. Zunächst durch Donatello und seine Bildnerschule. Andrea Briosco (genannt Riccio, geb. 1470 zu Padua?, † 1532) schuf in thatreichem Leben im Geiste seines Lehrers fort. Bald aber wendete er sich nach Venedig, wo er im Geiste der Handelsstadt mit Vorliebe die Kleinkunst pflegte; namentlich jene Kußtafeln schuf, die dem Sterbenden bei der letzten Ölung hingereicht wurden. In hübsche Holzrahmen gefaßte, als Wandschmuck verwendete Plaketten, mit den Medaillen verwandte Flachbilder, Kandelaber (Prachtstück im Santo zu Padua), Kästchen, Tintenfässer, Thürklopfer, Schwertgriffe und vieles andere mehr gingen aus seiner Gießhütte in ungezählter Menge hervor; immer ist sein Streben mehr auf künstlerische Wirkung als auf peinliche Sauberkeit gerichtet, zeigt sich ein starkes Gefühl für Linie und Bewegung, erhebt sich auch das kleinste Stück zum ernsten, wohldurchdachten, selbständig erfundenen Werke. Es ist bezeichnend für den Kampf der Ansichten, daß sich unter seinen Mitstrebenden in Padua einer (Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, geb. 1460, † 1528) Antico zeichnete, also als Nachbildner der Alten empfahl; daß ein unbekannter Zweiter als Moderno seine Erzeugnisse diesem entgegensetzte.

Die Baukunst hatte in der Hauptstadt der Este nicht unerhebliche Leistungen zu verzeichnen, ehe die neue Bewegung einsetzte. Gewaltig türmt sich noch heute das Schloß (Castello) auf, das Bartolino Ploti (aus Novara) seit 1385 baute, ein durch die tiefe Farbe des Backsteins, die geringe Gliederung, die mächtigen Gesimse und Vorkragungen düster und drohend wirkendes Gebäude. Seit 1391 bauten die Fürsten den Palazzo Schifanoja, der 1471—1493 der Schauplatz für die reifste Entwicklung der Ferrareser Malerei wurde. Mit Cosimo Tura († 1495) war die Renaissance mit ihrer Liebe an Schmuck, an zierlich buntem Reichtum eingezogen; in Francesco Cossa (1454—1474 genannt) ist schon eine stärkere Sammlung zu beobachten, die auf das Erfassen des Menschlichen

im Heiligenbild hinweist; in Lorenzo Costa (geb. zu Ferrara 1460, seit 1480 in Bologna, seit 1509 in Mantua, † daselbst 1535) trat die zarte Sinnigkeit, anmutige Linienführung, Empfindung für die Raumtiefe hervor. In seinem Musenhof der Isabella von Este (Paris, Louvre) erscheint seine Art am klarsten: Schöne, reichbewegte, nachdenkliche Gestalten; im Vordergrund wie in der Ferne ist fast jede für sich gestellt, ohne Überschneidungen, so daß sie statuenartig zur klaren Selbständigkeit kommt; dazu herrscht das deutliche Bemühen, den wie auf die Bildfläche aufgeklebten Gestalten durch die Kunst der Perspektive, durch Bodenerhebungen und Senkungen im Raum einen sicheren Platz zuzuweisen — das sind die Aufgaben, die er im Anschluß an Mantegnas größere Kraft zu erfüllen strebte. Die gleichzeitigen Bildhauer Ferraras, namentlich Domenico di Paris, dessen Stuckarbeiten im Palazzo Schifanoja bemerkenswert sind, weisen auf gleichen Ursprung, wenngleich hier Donatellos große Persönlichkeit entschiedener als vorbildlich erscheint.

2817. Bologna.

Bedeutender ist der Einfluß der Bildner auf Bologna. Hier hatte ein Künstler von ausgesprochener Selbständigkeit Boden gefaßt, der Süditaliener Niccolo da Puglia, genannt dell' Arca (aus Bari, † 1494). Sein Hauptwerk ist das Grabdenkmal des heiligen Domenikus in S. Domenico zu Bologna, eines jener großartigen Prunkstücke der Marmorbildnerei, das die Verehrung der Nachlebenden um den alten Steinsarg fügte; eine Arbeit voll jenes lebendigen Wahrheitssinnes, der ihm gestattete, die Gestalten im Zeitkostüm, in einer modischen Zierlichkeit darzustellen, ohne daß sie dadurch ihrer Würde entkleidet wurden. Ja er wagte es, in ganz realistischer Zusammenstellung eine große Gruppe der Beweinung Christi (in Sta. Maria della Vita zu Bologna) zu schaffen, in der die Farbe noch den Ausdruck des Schmerzes, der leidenschaftlichen Verzweiflung steigerte; Werke von einem harten, erschreckenden Wirklichkeitssinn, die aber doch Anklang und in Guido Mazzoni (aus Modena, † 1518) einen Nachahmer fanden. Dessen Hauptthätigkeit war die Herstellung solcher Vorgänge aus dem Leben Christi, die wie ein lebendes Bild zu wirken berufen waren und wohl auch thatsächlich im Theater ihre Vorbilder fanden.

Vergl. I. S. 585, A. 1897.

Auch der wichtigste unter den Bologneser Malern, Francesco Raibolini (genannt il Francia, geb. zu Bologna 1450, seit 1490 als Maler nachweisbar, † in Bologna 1518). Sowohl als Goldschmied wie als Medailleur wirksam, trat er in Wettbewerb namentlich mit den Bildhauern, die das farbige Bildnis pflegten, mit Vincenzo Onofri (aus Bologna, blühte um 1524). Somit führte er zu einer weicheren, zarteren, ja schüchternen Kunst, die der Kraft und Leidenschaftlichkeit der Donatelloschen Schule gegenüber sich durch sorgfältige Mache, schlichte Gläubigkeit, träumerisches Gemütsleben auszeichnet. Er schuf schöne, fromme Andachtsbilder in tiefen, schönheitlich gesteigerten Farben, in jenem Gleichmut, mit dem der in seinem Glauben Sichere sein Gebet verrichtet. Nur obenhin streifte ihn der Sturm der malerischen Leidenschaften (Kreuzabnahme in Parma), der in seiner Jugendzeit so mächtig die Seelen erfaßt hatte.

2818. Backsteinbau.

Bezeichnend für Ferrara und Bologna ist auch in der Renaissance der hochentwickelte Backsteinbau. Sta. Maria in Vado (1473 begonnen von Bartolommeo Tristano, fortgeführt von Biagio Rosetti), S. Francesco (1495 von Giov. Batt. Benvenuti begonnen), eine mächtige, kuppelgewölbte, dreischiffige Basilika, und eine nicht unerhebliche Zahl von Kirchen mehr in Ferrara ähnliche, zum Teil zierlich durchgebildete Kirchen in Bologna (S. Michele in Bosco, das Langhaus von S. Giacomo maggiore, 1497) zeigen noch lange ein vorwiegend gotisches Grundwesen; ebenso bekunden die Paläste, wie der Bologneser Palazzo del Podesta (1485 von Fioravanti), der dortige Palazzo Malvezzi Campeggi von Formigine, der Palazzo Roverella in Ferrara die Blüte der Städte, aber zugleich ihr Verharren innerhalb ihrer Eigenart. Eine solche zeigt sich auch an den beiden hervorragendsten Hau-

steinpalästen, dem Palazzo Bevilacqua in Bologna (der schöne, feingegliederte Hof von Gasparo Nardi) und der Palazzo de' Diamanti in Ferrara (1493 begonnen), an denen beiden die eigentümliche, an spanische Bauten mahnende Quaderung mit kleinen, spitzig zulaufenden Steinen bemerkenswert ist.

Vergl. S. 186, N. 2739.

2819. Urbino.

In ähnlichen Bahnen bewegte sich die Kunst der südlich an das Gebiet der Este und Bolognas stoßenden Marken. Urbino war zum Mittelpunkt eines selbständigen Fürstentumes geworden, in dem die Montefeltri seit dem 13. Jahrhundert herrschten. Unter Federigo († 1482) und dessen Sohn Guidobaldo († 1508) war es zu hohem Ansehen und zu einem der regsamsten kleinen Höfe geworden. Federigo baute dort seit 1468 das herzogliche Schloß, einen der besterhaltenen Fürstensitze der Renaissance, dessen Entwurf und Bauleitung dem aus Neapel kommenden Luciano da Lauranna zugeschrieben wird; einem Meister, der vielleicht mit dem Medailleur Francesco Lauranna (1472—1480 nachweisbar) zusammenhängt. Denn dieser wirkte gleichfalls für die französischen Fürsten Süditaliens im Sinne des Pisanello als ein Träger der Renaissance und wurde später ein wichtiger Vermittler des Übergreifens dieser Kunst nach Frankreich (von ihm die Chorschranken St. Didier zu Avignon, Denkmal des Grafen Karl IV. von Maine, 1472, in Le Mans). Von diesem, der allem Anschein nach Dalmatiner von Geburt war, erhielten sich auch Büsten (im Berliner Museum). Die Anwesenheit eines niederländischen Malers in Urbino, des Justus van Gent, und dessen Ölmalerei wirkten anregend zu vollerer, kräftigerer Farbengebung, förderten aber auch wohl jene mehr sinnige, stillere Kunstauffassung gegenüber den heftigen Kämpfen, die etwa im nahen Padua die Künstler bewegten. Die Malerei fand in Urbino ihren eigenartigen Vertreter in Giovanni Santi (geb. zu Colbordolo, seit 1481 thätig, seit 1485 in eigener Werkstätte, † in Urbino 1494). Was diesen auszeichnet, einen Mann von Bildung, der anscheinend erst spät zur Kunst überging, ist die einfache, gesunde, herzliche Tüchtigkeit eines frommen Bürgersmannes. Ihm fehlte der Drang nach Neuem, die Kampfstimmung der Zeit. Er wollte durch liebliche Gestalten seiner kirchlichen Welt die Gemüter zuführen; ihnen jenen Frieden geben, der ihn selbst beseelte. Er verlor dabei die Kraft des Erfassens der Einzelheiten der Natur und lenkte in ein allgemeines Schönheitsempfinden ein; ja er wurde gelegentlich recht trocken und handwerklich, aber er malte doch stets ein dem Gläubigen willkommenes Andachtsbild.

2820. Giovanni Santi

2821. Forli.

Weit entschiedener regte sich der künstlerische Kampf der Zeit im benachbarten Forli, wo Girolamo Riario († 1488), der prachtliebende Nepote des Papstes Sixtus IV., den Renaissancegedanken auf den Thron seines kleinen Fürstentumes hob. Der Meister, der hier seinen Wohnsitz hatte, entlehnte wohl auch von Justus van Gent manchen malerischen Kunstgriff; ihm standen aber unverkennbar die kühnen perspektivischen Aufgaben höher, die Mantegna sich stellte: Es ist Melozzo da Forli (geb. zu Forli 1438, etwa 1472—1478 in Rom thätig, † zu Forli 1494).

2822. Melozzo da Forli.

In seiner Jugendzeit vollzog sich ein für die östlichen Landstriche Italiens wichtiges religiös-künstlerisches Ereignis. Die Rovere, das Haus des Papstes Sixtus IV., bemühte sich darum, in den Gemütern der Marken Boden zu gewinnen durch Fürsorge für deren berühmtesten Wallfahrtsort. Das Haus, das die Jungfrau Maria in Nazareth bewohnt hatte und das 1291 Engel von dort aus Sarazenengefahr nach Dalmatien und 1294 von dort in die Nachbarschaft von Ancona trugen, war schon im 14. Jahrhundert von einer kreuzförmigen Hallenkirche, der Sta. Maria zu Loreto, umbaut worden; doch unvollendet liegen geblieben. Seit 1465 begannen die Rovere sie wieder auszubauen, zunächst unter Hinzuziehung der Majano und des Giuliano da San Gallo, also der Meister des Florentiner Domes, die sich noch in die gotische Formengebung hineinfanden. Hier erhielt Melozzo da Forli seine erste größere Aufgabe in der Cappella del Tesoro; hier verwendete

Vergl. S. 112, N. 2551.

er zuerst in Mittelitalien jene kühnen Verkürzungen für an der Decke schwebende Gestalten; während sein in Forli zurückbleibender Landsmann Marco Palmezzano (geb. zu Forli 1456, thätig bis 1537) in jener einfach-frommen, um die Form und die Erforschung der Natur weniger besorgten Weise der Kleinstadt fleißig, ja übermäßig fruchtbar fortarbeitete. Die Kirche zu Loreto ist es auch, von der der glänzendste unter den umbrischen Meistern der Zeit, Luca Signorelli (geb. zu Cortona 1441, † daselbst 1523) seinen Ausgang nahm. Er malte 1480, wie es scheint, für Papst Sixtus IV., die Decke der Sagristia della Cura in leuchtenden Farben und seltener Formschönheit und empfahl sich damit dem päpstlichen Hofe so sehr, daß auch er, wie vor ihm Melozzo (seit 1482), nach Rom gezogen wurde.

2823. Pesaro und Gubbio.

Glänzende Hofhaltungen reihten sich an der Ostküste Italiens aneinander. Pesaro, seit 1445 Sitz der Sforza, wetteiferte mit Urbino; die Rovere bauten hier ihren stattlichen Palazzo Ducale, ihre Villa Imperiale (seit 1464); in Gubbio schufen die Montefeltri ein neues Schloß (1474—1482), gleich jenem zu Urbino das bergige Gelände zu malerischer Wirkung ausnützend und mehr in Schmuck der Fenster, Thüren, Kamine, in hübscher Ausgestaltung der Hallenhöfe als in übersichtlich gegliederter Außenansicht das Ziel erblickend. Aber die Ausbeute an Werken der Renaissance im 15. Jahrhundert ist in diesen Gegenden sonst noch gering, erst im folgenden entwickelte sie sich lebhafter unter der Mitwirkung florentiner und lombardischer Meister.

2824. Perugia.

Mehr und mehr fiel die Führung in diesen Gebieten der Hauptstadt Umbriens, Perugia, zu. Schon seit dem 14. Jahrhundert war es dem Kirchenstaat einverleibt, in dessen Wirren hineingezogen. Aber da Rom noch nicht in der Lage war, Kunst auszustrahlen, so störte es nicht die örtliche Entwicklung der festen Bergstadt, deren Bürgersinn sich im Bau des Gerichtssaales der Wechsler Il Cambio (1452—1457, von Bartolommeo di Mattiolo und Lodovico d'Antonibo), im Ausbau des Domes (1481 eingewölbt), in dem reizenden Oratorio di S. Bernardino (von Agostino Duccio, 1461), einem der reichsten Schmuckwerke des Bauwesens in gebranntem Thon und Haustein, äußerte: Ein Beweis, daß ein reger Kunstsinn dort heimisch war. Ebenso läßt sich eine stetige Entwicklung der Malerei nachweisen, bis auf Benedetto Buonfigli (geb. um 1425, † nach 1496), der, mit den gleichzeitigen Florentinern wetteifernd, zu etwas gespreizten Formen kam, noch vor allem Schönes schaffen wollte; auf Fiorenzo di Lorenzo, den Mitschüler Lionardo da Vincis in Verrocchios Werkstätte (1472 in Perugia thätig, bis 1521 nachweisbar), der, obgleich hervorgegangen aus dem Florentiner Kreis, doch bei der gefühlsinnigen Weise seiner Heimat verharrte; und endlich auf Pietro Vannucci (genannt Perugino, geb. zu Citta della Pieve 1446, seit 1475 in Perugia, um 1482 in Rom, später in Perugia und an anderen Orten, seit 1507 wieder in Rom, † 1524), durch den die nachdenkliche, vertiefte, im Sinne des Franz von Assisi entweltlichte Malerei der Bergthäler in ihrer Vollendung ihren Einzug in Rom und Florenz feierte. Sein Genosse dort war Bernardino dei Betto (genannt Pinturicchio, geb. zu Perugia 1454, † zu Siena 1513), der gefällige Werke in etwas handwerklicher, vielgeschäftiger Weise schuf, ehe er von Rom aus zu größeren Leistungen berufen wurde.

Vergl. S. 72 N. 2452.

Vergl. S. 52, N. 2598.

2825. Pietro Perugino.

So ist das ganze Land östlich von den Apenninen und in deren Thälern erfüllt von einem tüchtigen Streben; beseelt von einer schlichteren Auffassung der eigentlichen künstlerischen Aufgabe: Dem religiösen Gefühle, das der Zeit Zweifel weniger beunruhigte, einen warmherzigen, formenfrohen Wiederschein im Andachtsbilde zu schaffen; die errungene technische Meisterschaft zu fleißigem Gelingen zu üben; die Kirchen und das Heim der Fürsten und des Volkes mit Anmutigem zu erfüllen.

2826. Die Majolika.

In gleichem Sinne schuf auch das in diesen Gegenden bevorzugte Gewerbe, die Töpferei. In dem ganzen Gebiete zwischen Ancona und Venedig wurde in der zweiten Hälfte des

Vergl. S. 50, N. 2390. 15. Jahrhunderts wie im beginnenden 16. die Majolika vorzugsweise gepflegt. An die Spitze der Töpferstädte trat mehr und mehr Faenza, für das die in Blau untermalten, mit Citrongelb, Hellgrau, Violett und Ockerbraun getönten, mit Weiß gehöhten Geschirre bezeichnend sind: Die Casa Pirota wurde um 1525 zu einer weltberühmten Fabrik, aus der namentlich nach Art der orientalischen Kupfergefäße gebuckelte Schalen reichster Wirkung hervorgingen. Forli schloß sich dieser Herstellungsweise an; Deruta bei Perugia glänzte durch seine Blaumalerei, die durch Lüster, den feinen metallischen Glanz, wie ihn die Perser, Ägypter und Spanier liebten, in ihrer Wirkung gesteigert wurde. Wohl waren die Borgia die Vermittler dieser Kunst, denn der hier erzogene Cesare Borgia wurde 1493 Erzbischof von Valencia. (Vergl. I. S. 675, N. 2194.) In Gubbio bei Urbino wurden durch einen ausgezeichneten Meister, Giorgio Andreoli (nachweisbar 1501—1541), herrliche Werke von glänzendster Farbengebung erzeugt. Mehr und mehr wiesen die Fortschritte der Malart darauf hin, Prunkgefäße zu schaffen, sie mit Nachbildungen von berühmten Gemälden oder eigenen figürlichen Darstellungen zu schmücken, die Kraft der Farbentöne zur höchsten Wirkung zu steigern. Auch Faenza schloß sich seit etwa 1535 dieser Richtung an, ebenso wie die bald emporblühenden toskanischen Fabriken: Caffagiolo (Casa Fagioli), auf dessen Erzeugnisse die Schöpfungen der Florentiner Kunst ihren Einfluß übten; und Siena (seit 1504), das namentlich auch im Fußbodenbelag (Palazzo Petrucci, 1509) sich auszeichnete. In Castel Durante bei Urbino (jetzt Urbania genannt) wurde mit Vorliebe der ornamentale Schmuck, jenes Groteskenwesen, gepflegt, während Nicolo da Urbino (auch Fontana genannt, um 1520—1530) Meisterwerke figürlicher Darstellung schuf. Urbino selbst, wo Francesco Xaver Avelli (aus Rovigo, um 1530—1540), die aus Durante stammende Töpferfamilie Fontana, die Familie Patanazzi u. a. Prachterzeugnisse von höchster technischer Vollendung schufen, Pesaro, Rimini und Venedig reihten sich diesen wichtigsten Fabrikationsorten an. Rasch wurde das Höchste erreicht; die Kunstfertigkeit zur unerreichten Stufe, erreicht, sowohl was den Glanz der Farbe als die Sicherheit der malerischen Technik, den Geschmack der Raumverteilung betrifft. Aber hiermit verließ die Töpferei auch ihr eigenstes Gebiet, die Schaffung von Gebrauchsgegenständen. In den Apothekerbüchsen (Albarello) erhielt sich denn auch die alte Sachlichkeit am längsten, ebenso wie in den zur Handwaschung nach dem Mahle darzureichenden Schüsseln. Aber seit man es vorzog, die Prachterzeugnisse als Wandschmuck aufzuhängen und zu stellen; seit die Form nicht mehr einem Zweck diente; der aufs höchste gesteigerte Wert bei der Zerbrechlichkeit der Scherben den Gebrauch hinderte; verfiel das Schaffen rasch in Künstelei und Nachjagen nach der doch nicht erreichbaren Bildwirkung. Schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts zeigten sich daher die Spuren des Niederganges; und wenn auch das 17. und selbst das 18. Jahrhundert noch an einzelnen Stellen Tüchtiges schuf, war es doch erst dem 19. vorbehalten, die alte Technik wieder zu finden, die nach und nach immer tiefer hinabgesunken war.

2627. Die Höfe der Emilia.

Wenngleich Rom und Venedig immer einen Teil der Künstler der Emilia und des venetianischen Hinterlandes von sich abzog, so blieben doch die eigentlichen Wurzeln der italienischen Schaffenskraft in den Kleinstädten, in den an Bildung reichen Höfen. Nur durch die Frische des örtlichen Nährbodens war das Erstehen einer Nachblüte in diesen Landen möglich, die für die Zukunft die eigentlich treibenden Zweige zu stecken bestimmt war. Eine der merkwürdigsten künstlerischen Erscheinungen geht aus dem Städtchen Correggio hervor: Antonio Allegri (genannt Correggio, geb. 1494, thätig in Modena, Parma und Correggio, † daselbst 1534). Er kam wohl kaum auf längere Zeit aus dem Kreise heraus, in dem er als angesehener Leute Kind in behaglicher Lebensstellung schuf. Der kleine Hof der Este in Modena, wo Herzog Alfons I. und seine Gemahlin Lucrezia Borgia den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens bildeten, die wechselnden Herren von Parma, das Papst Julius II.,

Leo X., König Franz I. von Frankreich (1515—1521) nacheinander beherrscht hatten, Carpi, dessen Herrscher Alberto Pio seit 1512 dort Bauten ausführte, zu denen Bramante und Peruzzi beratend herangezogen wurden (S. Niccolo, 1493 begonnen, Dom 1514 nach Peruzzis Plan, Schloß in der Art Bramantes), Reggio und das benachbarte Correggio bilden die Welt, in der der Meister sich bewegte. In diese Welt schlugen wohl die Wellen der weltgeschichtlichen Stürme hinüber, doch ohne die Stille des bürgerlichen Daseins in beschränktem Lebenskreise dauernd zu stören. Geistig nahmen die kleinen Höfe teil an allen Bestrebungen der Zeit: Waren doch die Bischöfe von Modena, Morone und Foscarini, wie der des benachbarten Cava (bei Pavia), S. Felicio anfangs die eifrigsten Vertreter einer Kirchenreform im Sinne des Erasmus; wurde doch Modena ein starker Rückhalt der protestantischen Bewegung in Italien: Hier sammelte Paolo Ricci seine evangelische Gemeinde; hierhin sendete später Ignaz von Loyola einen seiner Getreuesten und Besten, den Salmeron, der lange vergeblich gegen die Ketzerei wirkte; während Lefevre und Laynez, der spätere Ordensgeneral, in Parma und Piacenza thätig waren: Neben Ferrara und Venedig waren gerade jene Gebiete der Emilia am eifrigsten in der Aufnahme der neuen Gedanken gewesen.

2828. Correggio.

Von diesen freilich findet man bei Correggio nichts. Er hat keine Spur einer Verinnerlichung des Glaubens, er kam über die Renaissancegedanken nicht hinaus. Seine Welt war die der kirchlichen Heiligen, die er jedoch durch die Schönheit dem modernen Menschen nahe zu führen trachtete. Der Gegenstand war es nicht, der ihm den Pinsel in die Hand drückt; es waren rein künstlerische Gedanken, die ihn leiteten; die ihn ebenso beherrschten, wenn er die göttliche Jungfrau in ihrer Glorie malte, als wenn er das irdische Weib in sinnlichem Entzücken schilderte. Beides gelang ihm gleich meisterhaft: Er vermag keusch im Sinnlichsten zu wirken, wie er fromm in weltlichster Schönheit erscheint. In mehr als einer Richtung ist er verwandt mit Raffael: Auch ihm hat ein gutes Geschick das Gelingen verliehen; die hohe Kraft unbedingter Herrschaft über seine großen Mittel; ein Gefühl für Schönheit, hier vorzugsweise der Farbe, die ihn das zu treffen lehrte, was alle Welt für das Richtige anerkannte, sobald sie darauf hingewiesen wurde. Aber er besaß auch die Eigenart, den Gedankenkreis zu erfüllen, die einmal gewählte Kunstauffassung bis an ihre Grenzen zu führen, einen Stil zu schaffen, der sich wohl nachahmen, nicht aber fortbilden läßt.

Hervorgegangen war er sichtlich aus der alten Bologneser Schule. Seine Madonna von 1515 (Galerie zu Dresden) ist eine jener beliebten heiligen Unterredungen in prächtiger Farbengebung; aber obgleich Maria auf hohem Throne sitzt, die Heiligen ihr zu Füßen stehen, gelang es Correggio, sie in eine enge Verbindung zu einander, jeden einzelnen zu lebhaftem Reden zu bringen. Sein Hauptwerk ist (seit 1518) die Ausmalung des Klosters S. Paolo in Parma mit Fresken, die eine Laube und in dieser mit Jagdgerät spielende nackte Kinder darstellen; in den Lünetten Frauen aus der griechischen Sagenwelt; im Hauptbild Diana von der Jagd heimkehrend. Die köstliche Heiterkeit der Darstellung, wie die Äbtissin sie gewünscht hatte, um damit die Selbständigkeit und die weltliche Macht ihres Klosters zu bekunden, der farbige Reiz, der über das Ganze gegossen ist, zeugen für das sich rasch entwickelnde Können des jungen Meisters; aber auch dafür, daß ganz aus ihm selbst heraus sich seine Fortentwicklung vollzog: Denn hier erfaßte Correggio den Raum als Einheit in einem ganz anderen Sinn wie vor ihm Mantegna und nach ihm Giulio Romano in Mantua. Er erweiterte ihn nach allen Seiten durch die Malerei. Wie das Wandbild einem Ausblicke zum Fenster hinaus entsprechen soll, so bietet die Deckenmalerei Öffnungen in der Laube, durch die man gegen den Himmel zu sehen scheint; die Glieder der Gestalten greifen in den architektonischen Raum hinein; es wird auf plastische Wirkung des Gemalten hingearbeitet. Diese erzielt aber nicht die sichere Zeichnung, sondern das Malen im stark ausgeprägten Ton,

2829. Fresken.

Vergl. S. 118, N. 2567.

in jenem Halblicht, das thatsächlich an den nur durch den Widerschein der Helligkeit vom Boden aus beleuchteten Decken herrscht.

In S. Giovanni Evangelista zu Parma (1510 erbaut von Bernardino Zaccagni) schmückte Correggio seit 1520 die Halbkuppel aus: Er fand hier den Abschluß für diese Art Malerei. Auf Wolken gelagert, von fröhlichen fliegenden Kindergestalten getragen, blicken die Apostel in begeistertem Blick auf den gen Himmel fahrenden, in voller Unteransicht dargestellten Christus. Eine große Zahl von kleinen Einzelgestalten tummelt sich ringsum. Bewundernswert war vor allem die Fülle des Lichtes in der Malerei, die Weite des Blickes in immer leuchtendere Himmelsfernen, in den Glanz des den Heiland erwartenden Jenseits. Freilich ist vieles zerstört, hat die Ungunst der Verhältnisse die beabsichtigte und nicht erreichte Wirkung beeinträchtigt. Aber immer wird diese Deckenmalerei ihren kunstgeschichtlichen Wert behalten durch die Kraft ihrer Perspektive, durch die Überwindung des Körperlichen, die Leichtigkeit des Schwebens bei kraftvoller Bildung der kühn bewegten Einzelgestalten: Man muß die überzeugende Glaubwürdigkeit von Correggios Werk mit der Wucht der Sixtinischen Decke Michelangelos vergleichen, um zu erkennen, welche Wege eine leicht schaffende Begabung wandelt neben einer gewaltigen Menschenkraft; wie dem einen müheloses Gelingen gegeben ist, wo der andere die ganze Leidenschaft einer größeren Seele einlegen muß, um ein Werk zu schaffen, das um ebensoviel größer als jenes gefälliger ist.

Vergl. S. 244, N. 2874.

Die Arbeit fand unmittelbaren Anklang. Das beweist der Auftrag, den Dom zu Parma an Chor und Kuppel auszumalen (1526—1530). Eine starke Weltlust geht durch die (leider sehr zerstörten) Bilder, eine helle Sonnigkeit, ein seliges Lächeln: Hier die Himmelfahrt der Jungfrau, die zwölf Apostel im Kreise hinter einer gemalten Brüstung auf der Trommel der Kuppel; auf den diese tragenden Zwickeln die Patrone der Kirche. Eine um den Vorgang sorglos unbekümmerte Schar von ausgelassenen Kindern spielt zwischen den Heiligen hindurch; sie sind allein mit sich und ihrer gesunden Lebenslust beschäftigt: Selbst wenn sie in gedrängter Schar die Jungfrau gen Himmel tragen, heben, schieben, vergessen sie nicht ihr munteres Spiel; ihre Wonne, im hellsten Lichte des Jenseits ihre Reigen tanzen zu können. Christus fliegt begeistert seiner Mutter aus dem Kreise der sie erwartenden Seligen entgegen.

2830. Madonnenbilder.

In seinen Tafelbildern mischt sich das Heilige nicht minder mit dem weltlich Freudigen. Seine Madonnen (la Zingarella, Museum in Neapel; mit dem Korbe, Nationalgalerie zu London; säugend, Galerie Torlonia in Rom) sind voll schlichter, einfach malerischer Gedanken. Den Namen der Zigeunerin erhielt jene durch das bunte Kopftuch; die mit dem Korbe zeigt die sonnige Wärme der Farbe in höchster Vollendung. Die Engelglorie und das reichste Licht umgiebt sie auf der Madonna mit dem heiligen Sebastian (Galerie zu Dresden, 1525); strenger, doch wieder aufgelöst durch die neckische Anmut der Kindergestalten, erscheinen ähnliche Gestalten in jener mit dem heiligen Georg (ebendaselbst). Zu einem märchenhaften Vorgang dichtet Correggio die Rast auf der Flucht nach Ägypten aus (Madonna mit dem Napf, in S. Sepolcro zu Parma). Engel dienen der Mutter, während Christus sich an einer Dattel erfreut. Von heiligem Gefolge umgeben erscheint sie auf dem Bilde der Galerie zu Parma (1527—1528). Der heilige Hieronymus hält selbst halbnackt dem Kinde das Buch der Weissagungen vor, das ein Engel umblättert; die heilige Magdalena schmiegt ihre Backe an sein Bein, während die Jungfrau selig lächelnd der schönen Sünderin Verzeihung gewährt. Ein über die Gruppe gespanntes rotes Tuch erhöht den Reichtum an Farbe, der hier seinen Gipfel erreicht: Jeder Einzelton in vollster Kraft, und doch eine Weichheit der Übergänge, eine Stärke der Körperlichkeit der Gestalten, eine wunderbare Durchsichtigkeit und Leichtigkeit der Schatten, ein gleichmäßiges, wohliges Licht bis in die Tiefen!

Christus darzustellen, erscheint dem Meister nicht minder erwünscht. Er läßt den Heiland in der Krippe liegen, wo alles Licht von dem zarten Kindsköpfchen ausgeht, die herantretenden Hirten blendend; schon spielt er frei mit der Kraft der Tonmalerei (die sogenannte heilige Nacht, Galerie zu Dresden). Dann zeigt er uns Christus am Ende seiner Leiden, in der über das Maß edler Leidenschaft hinausgreifenden Beweinung (Galerie zu Parma), in der sein wahrheitlicher Sinn ihn trieb, Christi Körper im Krampfe darzustellen. Es war nicht die Hauptgestalt des Christentums, der leidende, erlösende Herr, der ihm hier gelang; sondern jene Mittlergestalten lagen ihm am nächsten, die er mit allen Reizen irdischer Schönheit umkleiden, durch die er in seiner echt künstlerisch erregten, lebenswarmen Sinnlichkeit die Himmelsfreuden und die selige Zufriedenheit der in Reinheit Glücklichen darzustellen vermochte.

2831. Christusbilder.

Denn auch der Schmerz ward ihm zur Lust. Jene Heiligen, Placidus und Flavia (Galerie zu Parma, 1524), die am Waldesrande von Mörder überfallen werden, erleiden den Todesstoß im Hinblick auf den die Luft durchfliegenden, mit der Märtyrerkrone und der Lilie winkenden Engel, in Schönheit und beglückender Hoffnung sterbend.

2832. Weltliche Vorwürfe.

Und so war es denn nur ein Schritt weiter für Correggio, daß er auch der irdischen Seligkeit seinen Pinsel weihte. Wenn Jupiter in Satyrgestalt die schöne Antiope beschleicht (Louvre zu Paris), ahnt man sie voraus; in dem Bilde, auf dem Jo den in Gestalt einer Wolke ihr genahten Vater der Götter an sich preßt (Galerie zu Wien), in jenem, das Danae auf dem Lager darstellt, der Amor die letzte Decke entreißt, während der goldene Regen in ihren geöffneten Schoß sich ergießt (Galerie Borghese zu Rom), in jener Leda, der sich der Schwan in süßem Liebesspiel angeschmiegt hat (Berliner Museum), wagt er, was keiner vor ihm gethan: den Liebestaumel, das höchste Entzücken der Sinnlichkeit, das Aufstöhnen befriedigter Lust darzustellen. Es ist nicht allein die wundervolle Farbe, die unerreichbare Feinheit der malerischen Wirkung, der Zauberduft des die schönen Frauenleiber umspielenden Halblichtes, das diese Bilder erträglich macht. Es ist auch nicht die Unbefangenheit; denn Correggio war ein reifer Mann, als er diese Hingabe an die Sinnlichkeit wagte. Er kannte wohl das Verfängliche seines Schaffens und er war bemüht, dies zum klarsten Ausdruck zu bringen. Er war nur ein vollkommener Künstler, nichts mehr und nichts weniger; ein Mann, der nicht durch die Darstellung des Höchsten ein gutes Bild malen zu können glaubte und daher auch nicht zu fürchten brauchte, durch die Wiedergabe des Geheimnisses der Liebe ein schlechtes zu schaffen. Es wirkte in ihm die zur Gewißheit gewordene humanistische Anschauung, daß die Kunst um ihrer selbst willen da sei; und daß sie zur Vollendung nicht des Gegenstandes, nicht der Sittlichkeit und nicht der Religion bedürfe. Wenn je Bilder allein auf ihren Kunstwert gestellt waren, so sind es diese!

2833. Antonio Begarelli.

Correggio war nicht der einzige Künstler von ausgeprägter Sonderart in jenen Gebieten. Neben ihm blühte der Bildhauer Antonio Begarelli (geb. zu Modena 1498?, † 1565), der in ganz verwandter Weise das Wirkliche erfaßte. Er schuf Freifiguren in der Art, daß er den Aufbau der Bilder in Rundformen übertrug; jene Beziehung der Linien zu einander in die Bildnerei herübernahm, durch die auf der Leinwand oder der Mauer die Gestalten künstlerisch zu einem Ganzen vereint werden. Man erzählt von einem Zusammenhange zwischen der Kunst Begarellis und Correggios. Und wirklich, wenn der Bildner, wie auf seiner Kreuzabnahme in S. Francesco zu Modena, die Apostel auf zwei Leitern stehend, den Herrn vom Kreuze heruntertragen läßt, so bot er dem Maler eine seltene Gelegenheit, perspektivische Verkürzungen zu studieren. Gleicht auch der Bildner dem Maler nicht ganz an Reife und Schönheit der Form, so hat er doch eine größere Tiefe, eine ernstere Leidenschaft vor ihm voraus.

2834. Parmigiano.

Um die beiden Führer sammelte sich eine Schar von Kunstgenossen von geringerem Wert, die aber die Schule auf ansehnliche Höhe führte. An Ruhm übertrafen sie teilweise ihre Meister, weil sie notwendigerweise, dessen Eigenart weiter entwickelnd, sie augenfälliger, derber zum Ausdruck brachten. Aus der Künstlerfamilie der Mazzuola ging Francesco Mazzuola (genannt Parmigianino, geb. 1504 in Parma, † 1540) hervor, der uns heute nur dort der ihm gespendeten Begeisterung würdig erscheint, wo ihn die Aufgabe an die Natur fesselte, im Bildnis.

2835. Künstler Bolognas. Vergl. S. 219 N. 2817.

Ein paar Meilen weiter, in Bologna und Ferrara, zeigt die Kunst auch zu Anfang des 16. Jahrhunderts örtliche Eigenart. Die alte Bologneser Malerschule wirkte noch in Giovanni Niccolo di Lutero (genannt Dosso Dossi, geb. um 1479 im Mantuanischen, thätig vorzugsweise in Ferrara, † 1543), in Benvenuto Tisi (genannt Garofalo, geb. zu Ferrara 1481, † daselbst 1559) und Lodovico Mazzolino (geb. zu Ferrara 1481, † vor 1530). Alle drei waren Schüler des Lorenzo Costa, mehr oder minder beeinflußt von Raffael, aber noch voll kräftiger Eigenart in Farbe und Aufbau ihrer lebhaft bewegten, reich ausgestalteten Bilder. Der Bildhauer Alfonso Lombardi (genannt Citadella, geb. zu Lucca 1487, † 1537) entwickelte sich in einer dem Begarelli verwandten Richtung. Gleich jenem in Thon arbeitend, gab er den gebrannten Werken gelegentlich Farbe, während sie der Modeneser Künstler stets mit Weiß überzog. Sein Tod der Maria (in Sta. Maria della Vita zu Bologna, 1519) mit den die Bahre umstehenden, teils leidenschaftlich bewegten, teils in sich versunkenen Aposteln; seine Flachbilder an der Schauseite von S. Petronio (seit 1526), sein Untersatz unter den Steinsarg des heiligen Dominikus in S. Domenico (1532) lassen ihn als einen gestaltungseifrigen, feurigen, aber unter einer gewissen Selbstgefälligkeit leidenden Meister erkennen. Properzia de' Rossi (geb. um 1490, † 1530), eine der ersten Frauengestalten der italienischen Kunst, hatte an der Ausschmückung von S. Petronio Anteil und konnte in dem Flachbild Potiphars Weib (1515) ihre eigene Herzensangelegenheit zur Darstellung bringen: Mit der alttestamentalischen Gestalt wich ein Teil ihrer glühenden Leidenschaft von ihr, wie Vasari sagt; gewiß ein bezeichnender Vorgang für die Kunstauffassung, die jener der Zeit vor Savonarola in Florenz gleicht.

2836. Baukunst Bolognas und Ferraras.

In der Baukunst erhielt sich auch hier noch lange die feinere, formenreichere Frührenaissance. Von Francesco Terribilia (Palazzo Fantuzzi, jetzt Cloetta, Arciginnasio, 1562—1563), Andrea Marchese (genannt Formigine, aus Castello da Formigine, Palazzo Malvezzi Campeggi, 1548; Palazzo Gibelli u. a.), Bartolommeo Triachini (geb. 1500, † 1565, Palazzo Bentivoglio, Hof des Palazzo Ranuzzi, Malvezzi-Medici) wird die Architektur langsam zu den strengeren, an Bramantes römischer Auffassung sich nähernden Formen hinübergeführt, wenngleich die Liebe zur edlen Ausbildung der Einzelheit oft der strengeren Schulung ein Schnippchen schlägt. Ferraras Palazzo de' Diamanti, nach der Art spanischer Paläste ganz mit Spitzquadern an der Schauseite bedeckt (1567 vollendet), und andere Bauten aus der Zeit der Blüte des dortigen Hofes unter dem Einfluß der Lucrezia Borgia und der ketzerfreundlichen französischen Herzogin Renata, der Gemahlin des Herzogs Ercole II. (1534 bis 1558), zeigen ähnliche Formen. Immer noch war hier ein Mittelpunkt des schöngeistigen Lebens: War doch der in Reggio 1474 geborene Ariosto, der Meister schalkhafter Laune wie beißenden Hohnes, hier heimisch; stand doch zu Herzog Alfonso II. und dessen Gemahlin Lucrezia de' Medici († 1561), der Tochter Cosimos, Tasso in vielbesungenen Beziehungen; wurde doch Ferrara seit 1528 wieder eine Heimstätte des Theaters, von dem herab die Werke Ariostos (1528 die Lena) und anderer Dichter zu begeisterten Zuhörern sprachen.

2837. Verona. Vergl. S. 117, N. 2563.

Verona hatte den ersten einheimischen Klassizisten unter den Architekten Oberitaliens hervorgebracht, den Fra Giocondo, der 1515 als Mitarbeiter an St. Peter zu Rom starb,

den gelehrten und umsichtigen Erklärer des Vitruv. Die dort erhaltenen Römerwerke lenkten bald einen zweiten auf die Erforschung des Altertums, Giovanni Maria Falconetto (geb. 1458, † 1534), dessen hauptsächliche Thätigkeit in Padua sich abspielte. Von Haus aus Maler, war er den alten Denkmälern durch ganz Italien nachgezogen, um ihnen ihre Geheimnisse zu entlocken, ohne dadurch wesentlich über das bisher Geleistete hinauszukommen (Thor am Palazzo del Capitano zu Padua, 1532, Palazzo Giustiniani, 1524). Aber wie Squarcione wirkt er als Anreger mehr denn als selbständiger Meister: Auf seine Schule geht die Bauweise zweier tonangebender Künstler zurück, des Michele San Micheli (geb. zu Verona 1484, geht 1500 nach Rom, 1509—1526 in Orvieto am Dombau, seitdem in Verona und Padua thätig, † 1559) und Jacopo Sansovino (geb. zu Florenz 1486).

Vergl. S. 115, M. 2559.

2838. Michele San Micheli.

San Michelis Thätigkeit in Orvieto war wenig umfangreich. Sie fiel in die Zeit größter kriegerischer Wirren, so daß er fast ganz dem Festungsbau sich zu widmen hatte. Für diese Zwecke zog ihn Francesco Sforza nach Mailand, sendete ihn Venedig nach Dalmatien. Die Befestigung von Zara, Korfu, Kanea auf Kandia, auf Cypern und Kreta, von Retimo, Settia, Napoli di Romania, Murano, das Fort S. Andrea auf dem Lido von Venedig (1544 vollendet) sind sein Werk. Erst in Verona traten künstlerische Aufgaben höherer Art an ihn heran: Er war der erste, der Säulen, Wandsäulen und Pfeiler in rauh behauene Bossen einhüllte, namentlich an Veronas prächtigen, kriegerisch wuchtigen Thorbauten (Porta nuova, 1524—1540, Porta S. Zeno, 1540, Porta Palio oder Stuppa, 1542—1557); der dann ähnliche Formen auch auf den Palastbau übertrug.

2839. Paläste in Verona.

Die Stadt nahm gerade zu seiner Zeit architektonisch einen raschen Aufschwung: So ist sein Palazzo Bevilacqua (1532) eines der glänzendsten Werke der Renaissance, ausgezeichnet durch die vornehm kräftige Behandlung des Erdgeschosses und des über ihm sich hinziehenden Balkons und die rhythmische Gliederung der Fenster des Obergeschosses nach der Art eines dreithorigen Triumphbogens. Hierbei lehnte sich San Micheli an Veronas alten Triumphbogen, die Porta dei Borsari, von der auch die Behandlung der gewundenen Säulen und der Fenster stammt.

Vergl. I. S. 340, M. 1088.

Der Palazzo Pompei (1551) ist einfacher ausgestattet, mit prächtiger toskanischer Ordnung für das Obergeschoß über kräftig gequadertem Untergeschoß. Der Palazzo Tribunalizio (1530), das stattliche Thor am Palazzo della Prefettura (1532), der Palazzo Guastaverza (1530) in seiner feinen, einheitlichen Gliederung, der bischöfliche Palazzo Canossa (1527—1560) mit seinem edlen Pfeilerhof und seiner vornehm offenen Säulenhalle, Ridolfi und andere mehr tragen ähnliche Vorzüge: Eine feine Hand in der Bildung der Einzelheiten, vollkommene Beherrschung der antiken Formensprache, kraftvolle Ausbildung namentlich der Quaderung und dabei eine entschiedene Selbständigkeit gegenüber den in Rom und Florenz entwickelten klassischen Neubildungen. Wie bei Alessi hält noch die Vorliebe für die plastische Einzelheit der Neigung, der strengen antiken Ordnung zu folgen, kräftig die Wage.

Vergl. S. 131, M. 2600.

2840. Kirchen in Verona.

Die Kirchenbauten San Micheli's sind nicht eben durch räumliche Ausdehnung auffällig. Meist handelt es sich nur um den Ausbau älterer Werke. So an Sta. Maria in Organo die neue Schauseite, an S. Giorgio in Braida Kuppel und Schauseite. Die beiden wichtigeren selbständigen Bauten: Die Cappella Pellegrini in S. Bernardino (seit 1545) ist ein Rundbau mit nach Art des Palazzo Bevilacqua gegliedertem Erdgeschoß; darüber mit einer hohen, durch Säulen und Nischenpfeiler gegliederten Trommel und halbkreisförmiger kassettierter Kuppel, deren Laterne allein über dem flachen Dach des hohen äußeren Trommelbaues herausschaut. Der Meister hält sich noch ganz in den Hauptformen der lombardischen Kuppelbauten, wenngleich die Einzelgestaltung San Micheli's eifriges Studium des Altertums bekundet. Die Sta. Madonna di Campagna (1559—1561) mit achteckigem Innenraum, in der Tonne überwölbtem, breitem äußerem Umgang und im griechischen Kreuz gebildeten Chor deckt sich

im Gedanken ungefähr mit dem räumlich viel bescheideneren S. Pietro in Montorio in Rom, ohne ihn an Schönheit der Verhältnisse zu erreichen. Auch hier spürt man noch keinerlei Einfluß von Bramantes Entwürfen für St. Peter: Die lombardische Kunst, die Bramante in ihrer Blüte verließ, spann ihre Gedanken noch ein halbes Jahrhundert selbständig fort.

Sansovino, den zweiten Schüler Falconettos, werden wir vorzugsweise in Venedig thätig finden.

2841. Fassadenmalerei.

Neben dem antikisierenden Baumeister waren es aber in Verona die Maler, die auf die Gestaltung des Bauwesens Einfluß gewannen. Nirgends war die Sitte, die Schauseiten der Wohnhäuser mit Fresken zu schmücken, so eingebürgert wie hier. Von hier wendete sie sich in alle jene Gebiete, in denen die Künstler des Südabhanges der Alpen zu wandern pflegten, um im Sommer Arbeit zu suchen: Nach Tirol, Südbayern, der Schweiz, nach Genua und anderen Orten. Eine große Sicherheit im Handwerklichen und ein frischer Wagemut war die notwendige Folge dieser ins Riesige gehenden Malereien: Zudem waren es die einzigen, die, nicht für geschlossene Räume bestimmt, mit der Natur in gewisser Beziehung in Wettbewerb traten, indem sie dem grellen Tageslichte ausgesetzt wurden. Wohl hier empfand man am stärksten die schönheitliche Unwahrheit der tieftönigen Farben, des gelben Lichtes und der nach dem Braun herübergestimmten Wärme des Kolorits. Wie im benachbarten Brescia kamen hier zuerst die Bestrebungen auf, den alten Goldton mit einer zum Silber hinneigenden kühleren Färbung zu vertauschen. In dem jung verstorbenen Paolo Morando, genannt Cavazzola (geb. 1486, † 1522), entstand der Stadt ein seinerzeit vielgefeierter Meister, der die Leuchtkraft seiner kalten Töne durch feine Beobachtung der Wirkung des Tageslichtes steigerte und somit, wie Moretto, zeigt, daß die Lombarden auf dem Wege waren, sich vom überkommenen Ateliertton loszureißen. Zugleich sieht man aber gegen das Ende von seinem Leben, daß diese Bestrebungen dem Vorbilde Raffaels und seiner siegreichen typischen Schönheit gegenüber ins Schwanken kam. Doch hält sich der gleiche helle Schmelz im Ringen mit dem von Rom die neue Art überbringenden Guilio Romano bei Domenico del Riccio (genannt Brusasorci, geb. 1494, † nach 1557) und Antonio Badile (1517—1560), der ihn dann auf seinen berühmten Schüler Paolo Veronese übertrug.

Vergl. S. 132, M. 2604.

18) Die Kunst in Rom seit Sixtus IV.

2842. Rom unter Sixtus IV.

Vergl. S. 112, M. 2551.

Die Künstler der Marken gaben sich in Rom unter Papst Sixtus IV. (1471—1484) ein Stelldichein. Er war es, der endlich dem künstlerischen Treiben Italiens in seiner natürlichen Hauptstadt den Boden bereitete. Er war Franziskaner und Piemontese, Sohn eines Fischers, Verfasser streng theologischer Schriften, Erklärer des Thomas von Aquino, lebte bis zu seinem 57. Jahr in seinem Kloster, und wurde als Papst zum echtesten Renaissancemenschen! Rücksichtslos im Wollen, rücksichtslos im Vernichten jeden Widerstandes, strebte er nur die unmittelbar vor Augen stehenden Ziele an, ohne eigene tiefe Teilnahme für das Treiben der Humanisten; er erkannte, daß sie gut dazu seien, seiner Eigenwilligkeit im Erstreben der vorschwebenden Absicht, nämlich der Herstellung der bürgerlichen Ordnung in Rom und der Erhebung seiner Sippe zu den höchsten Ehren, den verhüllenden Mantel zu schaffen. Den Ruhm, der von den Dichtern und Geschichtsschreibern ausging, wollte er nicht entbehren; er tröstete ihn über den Verfall des kirchlichen Lebens; über die beginnende Auflösung des Papsttums. Der ehemalige Bettelmönch zog zuerst die letzten Folgerungen aus der neuen Lage und machte die Geldwirtschaft in Rom zur herrschenden: Schamloser wurde der Verkauf von Ämtern und Begünstigungen nie betrieben; vor allem hatte er nie so tief in das ganze Leben der Kirche eingegriffen als jetzt, wo die staatlichen, auf Grundbesitz beruhenden Mächte zu schwanken und die auf dem rollenden Gulden beruhenden die Gewalt an sich rissen: Die

Raschheit des Erwerbes, die unmittelbare, nicht auf Waffengewalt begründete Ansammlung großer, frei verwendbarer Kräfte, die Übertragbarkeit dieser von Ort zu Ort machten den Nepotismus der Folgezeit für Italien gefährlicher, als er bisher gewesen war.

Eine wahre Spekulantenstimmung griff in Rom Platz. Pietro Riario war mit 26 Jahren noch einfacher Franziskanermönch, als ihn die Wahl seines Onkels zum Papst alsbald zum Kardinal machte und ihm 60000 Dukaten Einkommen schuf. In den zwei Jahren bis zu seinem Tode verschwendete er nur für seinen Hofhalt 200000 Golddukaten: Die Dichter verglichen ihn mit einem Gott, obgleich für humanistische Zwecke in dem tollen Treiben wenig genug abfiel. Seine Brüder, kaum minder verschwenderisch, schauten sich nach den Kronen Italiens um. Man mußte versuchen, das flüchtige Gold irgendwo anzulegen, den schwankenden Besitz zu befestigen, aus dem wilden römischen Treiben einen sicheren Raub herauszuretten; und sei es nur, um im entscheidenden Augenblick auf der Börse des Stimmenkaufes die Gegner überbieten zu können.

Vor allem wichtig war die Verbindung der Nepoten aus dem Hause Rovere mit den mittelitalienischen Fürstenhäusern, ihre eigene Erhebung auf den Thron. Durch Heirat kam Francesco Maria in Besitz von Urbino; Girolamo erhielt Imola und die Hand der Katharina Sforza und später Forli. Dort lernten sie die Kunstliebe der Fürsten, den Gedanken kennen, daß es staatsmännische Klugheit und höhere Pflicht sei, für das Blühen der schönheitlichen Bestrebungen zu wirken. Während in Rom unter des Bettelmönches Herrschaft das Geld unermüdlich hin und her gewälzt wurde, fanden sich nun auch für die Kunst reichere Mittel; versäumte der Papst nicht, auch nach außen sich als Beschützer der Bildung, als der Vollbringer des Renaissancetraums zu zeigen. Vergleicht man sein Thun etwa mit dem, was die Bischöfe des 12. und 13. Jahrhunderts im Norden vollbrachten, so ist es kaum der Rede wert: Vor allem zeigt sich keine Spur einer örtlichen Kunst, einer solchen, die aus Rom selbst hervorgewachsen sei: Rom wurde zwar eine Arbeitsstätte, nicht aber eine Heimat der Kunst: Mit dem Augenblick, in dem antikes Denken einzog, in dem die kirchliche Weihe Roms preisgegeben wurde, trat die ewige Stadt wieder in jenes Verhältnis zur Kunst, die sie im Altertum einnahm: Rom gebiert nicht Kunst, sondern es saugt sie auf.

Vergl. I. S. 262, N. 809.

2843. Die Sixtinische Kapelle.

War das Kunsttreiben in Pienza ein in seiner Art selbständiges, so ist jenes in Rom unter Sixtus IV. ein solches wie in Neuland. Sein größter Ruhm ist die Herstellung der Sixtinischen Kapelle, architektonisch einem kunstlosen Saal, zu dessen Ausschmückung er eine Reihe der größten Maler seiner Zeit beschäftigte. Es waren die Florentiner und die Umbrier, die er vor allem heranzog: Nicht ein Römer erscheint unter ihnen. Sie kamen und gingen, ohne etwas anderes zu hinterlassen als eben ihre Werke. Noch bot Rom keinen Raum für eine Kunstschule. Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo, Luca Signorelli, Pietro Perugino und Bernardino Pinturicchio malten etwa seit 1475 Darstellungen aus der heiligen Geschichte, Bilder von all jener Lebhaftigkeit der beiden vorwärts strebenden Schulen, voll Bewegung und Kraft, wichtig für die Kunstentwicklung als eine Gelegenheit, das Können zu messen, die Leistungen zu wägen und auszutauschen; aber so wenig römische Kunst, als es jene der nach Rom berufenen athenischen Bildhauer unter Kaiser Augustus war.

2844. Melozzo da Forli.

Die Florentiner kamen kaum wesentlich umgestimmt aus Rom zurück. Sie waren als fertige Künstler gegangen und kehrten nach vollendetem Werk in ihre Kreise zurück. Anders die aus den Kleinstädten, Umbrien und den Marken Kommenden. Die ganze umbrische Schule wurde durch das Haus Rovere nach Rom gezogen. Es war fast ein Ausrauben der Provinz zu Gunsten des neuen Kunstlebens in der Hauptstadt. Nicht ein Maler, der aus Rom nach Perugia oder Forli kam, dagegen alle auf dem Wege nach der geistig verarmten

Vergl. S. 220, N. 2819.

ewigen Stadt: Voran Melozzo da Forli, der sich hier erst recht als leidenschaftlicher Perspektiviker gab. Sein auferstehender Christus in der Tribuna degli Apostoli zu Rom (1472 gemalt, 1711 zerstört) scheint das Gewölke zu durchbohren, wie Vasari schreibt; seine Figuren sind wie frei schwebend im Luftraum gedacht, von kühner Unteransicht. So namentlich die im Hören und Schaffen der Musik begeisterten Engel in der Sakristei von St. Peter zu Rom zeigen eine Verinnerlichung, die an die Zeit des Fra Angelico mahnt, zugleich mit dem gewaltigsten Schwung des Gewandes, des Körpers und der Seele. Im Vatikan schuf er 1477—1480 für die Bibliothek das Bildnis des Papstes im Kreise seiner die Marken beherrschenden Nepoten des Hauses Rovere in der großen Art und der Auffassung des Mantegna. Bei der Gründung der päpstlichen Accademia di S. Luca war er als Hofmaler eine der wichtigsten Persönlichkeiten.

2845. Luca Signorelli. Vergl. S. 221, N. 2822.

Neben ihm erschien bald Luca Signorelli, der sich inzwischen zu einem Meister der zeichnerischen Darstellung des Nackten erhoben hatte. In seinem Pan unter den Hirten ist es der klare Umriß und die unbedingte Wesenheit der nackten Menschengestalt, die ihn sechs verschiedene Menschenleiber, Jünglinge, die Jungfrau und die Greise nebeneinander so anordnen ließen, daß jeder für sich ein ganz geschlossenes Dasein führt, mit sorgfältiger Vermeidung fast aller Überschneidungen; vor allem in der Absicht, ihnen ihren Raum im Bilde zu erkämpfen; sie vollkommen stehen, sitzen und liegen zu lassen; das Wagrecht des Bodens zum Senkrecht der Gestalt zur vollkommen klaren Empfindung zu bringen. Auch seine Gestalten in der Findung Mosis in der vatikanischen Kapelle, in Wettbewerb mit Sandro Botticelli und Cosimo Rosselli entstanden, sind in Kleidern nackt; scharf herausgearbeitet in den Körperformen. Als vierter malte Pietro Perugino an derselben Kapelle die Taufe Christi und die Erteilung des Schlüsselamtes an Petrus; namentlich das letztere Bild mit einem höchst bemerkenswerten Zentralbau im Hintergrund, einem weiten, von Nebenfiguren belebten Platz, auf dem vorne, ohne Zusammenhang mit diesem architektonisch-perspektivischen Kunststücke, die vornehmen aber schon übertrieben bewegten Gestalten des Heilandes und seiner Jünger stehen.

2846. Pietro Perugino. Vergl. S. 221, N. 2825.

2847. Papst Alexander VI.

Aber rasch verflog sich die Künstlerschar wieder, seit Sixtus IV. inmitten der Stadt aufwühlender Unruhen verstorben war, Innocenz VIII. (1484—1492) das Pontifikat in schwachen Händen hielt. Auch die spanischen Borgia hatten, nachdem wieder einer der ihrigen als Alexander VI. (1492—1503) die dreifache Krone erlangte, zunächst anderes zu thun, als den Humanisten den Hof zu machen. Sie wollten in spanischer Weise reinen Tisch im Kirchenstaat schaffen, indem sie die Widerstrebenden mit allen Mitteln der Gewalt und List vernichteten. Wie in Spanien es gelungen war, aus dem wildesten Durcheinander durch blutige Rücksichtslosigkeit einen Staat zu schaffen, so scheint dieser Plan den Borgia vorgeschwebt zu haben. Das Ziel ging auf die Umgestaltung des Kirchenstaates in ein römisches Reich. Und der Spanier wußte aus seiner Heimat, daß die Siege mit Blut erfochten würden! Er war ein Kirchenfürst nach der Art der großen spanischen Dominikaner, nach dem Beifall des Macchiavelli, der auch vorzog, die bürgerliche Sitte zu verletzen, wenn dadurch der Fürstenstaat gestärkt wurde. In Cesare Borgias Gefolge zog Lionardo da Vinci 1502 als Kriegsbaumeister ins Feld; für seinen Vater schuf Antonio da San Gallo die Festungswerke an der Engelsburg, die Porta Settimiana, die Festen Subiaco und Civita Castellana: Wie für die Päpste von Avignon waren für die Borgia in erster Linie Kriegsbauten von Wichtigkeit. Die Kirchen aber, die entstanden, sind fast durchweg von Anderen errichtet: Es war die Zeit der Ausbildung der Nationalgemeinden in Rom: Die Franzosen (S. Francesco da Paola), die Spanier (Sta. Maria di Monserrato, 1495), die Florentiner (S. Giovanni de' Fiorentini), die Deutschen (Sta. Maria dell' Anima, 1500) bauten sich Pfarrkirchen auf. Was der Papst

selbst schaffen ließ, ist seiner Machtstellung gegenüber unbedeutend: Pinturicchio malte das Appartamento Borgia im Vatikan (1492—1494) aus, Giuliano da San Gallo vollendete die schon unter Calixtus III. begonnene mächtige Holzdecke von Sta. Maria Maggiore.

2848. Bildnerei.

Seßhafte Werkstätten besaß Rom fast nur bei den Bildhauern. Isaia da Pisa und Paola Romano deckten wie wir sahen, seit der Mitte des Jahrhunderts das Bedürfnis an Denkmälern. Der Dalmatiner Giovanni Dalmata († nach 1480), die Lombarden Andrea Bregno (geb. 1421, † 1506) und Luigi Capponi traten mit ihnen in Wettbewerb; — keiner von ihnen war ein Führer, ein Neuerer oder auch nur ein wichtigeres Glied in der Reihe der Strebenden. Auch der junge Michelangelo kam nach Rom: Er arbeitete dort für einen französischen Kirchenfürsten.

Vergl. S. 107, N. 2537.

2849. Rückgang im Kunstleben.

Es war wieder still in Roms Werkstätten geworden. Fünfzig Jahre waren seit Papst Nikolaus V. vergangen und noch war St. Peter nicht viel mehr als ein Trümmerhaufen. Rom hatte wieder eine lange Spanne Zeit verpaßt; die zweite Blüte der Renaissance war dahingegangen, ohne daß es wesentlichen, lebendigen Anteil an ihr nahm. Nicht einmal im verneinenden Sinne. Denn auch Savonarolas feurig mittelalterlicher Geist berührte die ewige Stadt nicht. Stumpf und ganz in seine Machtkämpfe versunken stand das Papsttum dem Ringen der Nationen gegenüber, als das große Jubeljahr von 1500 anbrach. Schon lebten Luther und Loyola!

19) Florenz unter Savonarolas Einfluß.

2850. Umkehr in der Kunst.

Florenz stand unter dem Einflusse von Savonarolas mächtiger Gestalt, und als diese vernichtet war, unter dem seines Geistes: Wenn schon bei Beginn der Renaissancebewegung viele erkannt hatten, daß in ihr ein starker kirchenfeindlicher Zug liege, so war er der erste gewesen, der die formale Bildung beiseite zu werfen sich entschlossen zeigte, um den Glaubensinhalt zu retten. Er forderte von der Kunst, sie solle Dienerin der Kirche, Hilfsmittel zum Kampf gegen die Ketzer sein; die Wissenschaft solle umkehren, der Glaube bedürfe ihrer nicht; die Kunst solle umkehren von der falschen Wahrhaftigkeit, von falscher Schönheit, zu jenem Licht, das von Gott ist; zu jener Schönheit, die Teil hat an Gottes Schönheit; die in der Schönheit der Seele liegt: Der vom heiligen Geist beseelte Mensch, der im Gebet von der Begeisterung zu Gottes Vollendung durchrieselt sei, werde den wahren Ausdruck eines Engels haben! In neuerer Zeit würde man sagen: Umkehr vom Realismus zum Idealismus ist Savonarolas Forderung. Sie blieb nicht als solche allein bestehen: Es vollzog sich ein tiefgreifender Umschwung im ganzen künstlerischen Schaffen.

2851. Die Künstler.

Auf Florenz lasteten die äußeren Verhältnisse schwer. Mit der Vertreibung der Medici war die Stadt zwar bürgerlich frei geworden, doch in ihrem Handelsstande zweifellos zurückgekommen. Die kriegerischen Ereignisse, das Vordringen Frankreichs störte vollends die Entwicklung. Die Kunst war in der durch Savonarolas Auftreten bedingten Richtung noch unsicher. Sie verlor an der Heiterkeit und zugleich an der Zuspitzung ins Verfeinerte; sie suchte wieder nach Religiosität und nach Schlichtheit, nach Ernst und Einfachheit. Noch war Botticelli in der Blüte seiner Jahre, aber seinen Bildern ging unter dem Einfluß der kirchlichen Erschütterungen die Weltstimmung verloren. Auch er malte Todesbilder, ernstere, düstere Gegenstände und wurde dabei in Ton und Haltung seiner Werke immer nervöser. Der wenig Jahre jüngere Filippino Lippi fand besser den Ton der Glaubensverzweiflung, der hingebenden Frömmigkeit, die über der Stadt als höchstes Tugendziel schwebte. Am stärksten beherrschte Verrocchios kräftige, innerlich gesunde Kunstart die Werkstätten von Florenz. Aus ihr heraus entwickelte sich das Schaffen des Lorenzo di Credi (geb. 1459, † 1537) in seinen sorgfältigen, oft glatten Tafelbildern, auf denen er mit Vorliebe die Jungfrau

Vergl. S. 73, N. 2456.

Vergl. S. 75, N. 2460.

mit dem Kinde schildert. Er beschränkte sich sogar auf das Tafelbild, auf dem er stille, nicht sonderlich vielseitig erfaßte Gestalten zur Darstellung heiliger Vorgänge zusammenstellte; mehr in der anmutigen Form als in der Belebung sein Ziel suchend.

Die Nachrichten melden uns, wie den Baumeister Cronaca schwärmerischer Drang erfaßte. Er wollte auf seinen Gehalt als Baumeister von Florenz verzichten. Neben ihm trat unter den Jüngeren Domenico Bigordi (genannt Ghirlandajo, geb. zu Florenz 1449, † daselbst 1494) hervor, der sich rasch zu einem der ausgezeichnetsten Vertreter der Wandmalerei entwickelte. In Rom, in der Sixtinischen Kapelle, war ihm zuerst Gelegenheit geboten, eines der großen Bilder zu malen: Er schuf ein trotz der zahlreichen Gestalten wohlgeordnetes, tüchtiges Werk, die Berufung von Petrus und Andreas. Sichtlich war er schon bemüht, nicht lediglich vorwärts zu streben, sondern an den Alten zu lernen: Giotto und Masaccio beeinflußten ihn in seinen zu einer gewissen Feierlichkeit gesteigerten Darstellungen menschenreicher Vorgänge. Die Beweinung des heiligen Franziskus in Sta. Trinita zu Florenz (1485), die Darstellungen aus der Marienlegende in Sta. Maria Novella (1490), die Anbetung der Könige in den Innocenti (1488), die Heimsuchung (im Louvre, 1491) sind glänzende Beispiele aus der Reihe gründlich durchgearbeiteter, von ernsten Architekturstudien begleiteter, vornehmer Bilder, in denen aber der Schulcharakter schon entscheidend neben die künstlerische Persönlichkeit tritt. Bei Piero di Cosimo (geb. 1462, † 1521), einer mehr träumerischen Natur, die dem Treiben der Zeit fremd zusah, tritt die letztere stärker hervor. Er lebte in einer dichterisch neugeborenen antiken Welt; liebte es, diese ohne Absicht auf Echtheit, doch in einer farbig harmonischen Stimmung, in breiter Malweise im Bilde erstehen zu lassen.

2852. Ghirlandajo.

2853. Piero di Cosimo.

Die Bildnerei stockte nicht minder in ihrer Entwicklung. Mit Recht klagte der Rat, daß es in Florenz an guten Meistern fehle. Manche zog das Ausland an sich. So verließ Pietro Torrigiano (geb. 1472) Florenz, nachdem er im Streit dem Michelangelo das Nasenbein zerschlagen hatte; ging nach Rom, dann nach England, 1519 nach Spanien, wo er 1522 ein Opfer der Inquisition wurde. Sein großartiges Denkmal König Heinrichs VII. († 1509) und der Elisabeth von York († 1502) in London, beide in vergoldeter Bronze liegend unter mächtigem Arkadenbau, das der Margareta von Richmond († 1509) zeigen ihn als einen Künstler von feinem Ausdruck, der in der Ferne sich die heimische Art wahrte. Im büßenden Hieronymus (Museum zu Sevilla) führte er auch in Spanien ein Werk von vollendeter Beherrschung der Form aus. Einer der am meisten versprechenden Bildner, Andrea Contucci (genannt Sansovino, geb. zu Monte Sansovino 1460, † 1529), zog 1491 nach Portugal. Er war in seinen ersten Arbeiten noch unsicher und vergriff sich im Maßstab wie in der Dekorationsart. In Portugal war er in erster Linie als Architekt thätig. In Evora, in den Schlössern Alvito (1494 begonnen) und Cintra, finden sich Spuren seiner Thätigkeit. Benedetto da Rovezzano (geb. 1474? † 1554), bei dessen italienischen Werken noch ein Anklang an Ghiberti nachklingt, folgte für einige Zeit Torrigiano nach England, wo er das Grabmal des Kardinals Wolsey schuf (ursprünglich in Windsor, 1646 zerstört, Teile jetzt am Nelson-Denkmal in St. Paul zu London).

2854. Pietro Torrigiano.

2855. Andrea Sansovino. Vergl. 194, N. 2756.

Unverkennbar fand die idealistische Richtung nicht nur Boden im Volk, sondern namentlich auch bei den aufstrebenden Künstlern. Diese konnten zwar die erlernte Form nicht beiseite werfen und alsbald eine neue schaffen; doch suchten sie wenigstens im Inhalt dem neuen Geist der Zeit gerecht zu werden, der Rückkehr zum frommen Mittelalter. Bildhauer wie Andrea Ferrucci (geb. zu Fiesole 1465, † zu Florenz 1526) schlossen sich ihr an. Seine Taufnische im Dom zu Pistoja ist jenes Geistes voll, gemütstief, empfindungsreich; seine in Holz geschnitzten Gekreuzigten neigen sich schon einer milden Süßigkeit des Schmerzes zu. Er wurde als Obermeister der Dombildhauer zu einem einflußreichen Förderer der Richtung. Gleichen

2855a. Fra Bartolommeo.

geistigen Ursprungs ist die Kunst des Bartolommeo di Pagholo del Fattorino (genannt Baccio della Porta, geb. zu Florenz 1475, seit 1500 als Dominikaner in Savonarolas Kloster Fra Bartolommeo genannt, † daselbst 1517); wieder einer jener tief angelegten, in vollendeter Kunstübung ganz seinem religiösen Bekenntnis, der stillen Anbetung des als heilig Erkannten lebenden Meister; ein Erbe des Geistes des Fra Angelico, der nur in der Richtung seines Denkens und Schaffens handelte, als er, wie viele Künstler mit ihm, in den Dominikaner-Orden eintrat. Sein Jüngstes Gericht im Spital Sta. Maria Nuova (1498—1499), von dem noch zu sprechen sein wird, zugleich sein Abschied vom Laienstande; seine höchst einfache und edle Kreuzabnahme (Pal. Pitti in Florenz); seine großartig aufgebauten, vollendet in sich abgeschlossenen, farbig gewaltigen, tonsatten Andachtsbilder machen, daß jedes seiner Werke einen reinen Kunstgenuß bietet. Lange erhielt er sich in dieser Schaffensweise und erst gegen das Ende seines freilich kurzen Wirkens überwältigte ihn Michelangelos Vorbild.

2856. Die Umbrischen Meister.

Diese Jüngeren hatten freilich schon die Vollendung der im Geist Savonarolas frommen Kunst vor Augen: Es war die der umbrischen und märkischen Meister. Die Kindlichkeit kam in Florenz zu Ehren, seitdem man des hastigen Wahrheitsdranges müde geworden war. Die Bescheidenen, ja, die Armen im Geist, jedenfalls die Altertümlichen mit ihrer Ruhe und Schlichtheit wurden bevorzugt. Noch lebten solche in den Städten Mittelitaliens: Giovanni di Pietro (genannt lo Spagna, der Spanier, † um 1530) hatte Spoleto zum Wohnsitz, Giannicola di Paolo (aus Citta della Pieve, † 1544) Perugia. Sie trennten sich nicht vom heimischen Berglande, in dem die Wurzeln ihrer Kraft lagen. Anders stand es um Pietro Perugino. In ihm sahen die Florentiner den vollkommensten Ausdruck der alten, nicht nach neuem Ausdruck suchenden, sondern gläubig im Überkommenen verharrenden Kunst. Durch ihn wurden die Umbrier in Florenz zu gesuchten Meistern; wurde das schlichte Andachtsbild zur eigentlichen Aufgabe der Kunst erhoben. Auch die Anhänger der heimischen Schule hatten es gepflegt, aber keiner von ihnen vermochte jene seelenvolle Zartheit der Empfindung zu treffen, die einst Fra Angelico hervorgezaubert hatte und die nun die Florentiner in den Bildern der aus den Bergen zu ihnen herabsteigenden Maler lebendig wiederfanden.

2857. Pietro Perugino.

Eine wichtige Mittelsperson war der Maler Timoteo Viti (geb. 1467 zu Ferrara, 1490—1495 bei Francia in der Lehre, seitdem in Urbino, † daselbst 1523), der die Sinnigkeit und den Ernst seines Lehrers mit dem Empfindungsreichtum Umbriens und hoher koloristischer Meisterschaft vereinte; Anmut, Liebenswürdigkeit und einen abgeklärten Schönheitssinn in seine Arbeiten hineintrug.

Perugino verlegte 1482 seine Werkstätte nach Florenz; er erlebte also hier das Ansteigen wie den Fall des großen Propheten; und mit dessen Einfluß wuchs sein Ansehen als Maler. Jene stillen, bescheidenen Tafelbilder in Tempera und erst seit einem Besuch in Venedig (1494) in Öl, verbinden umbrische Gefühlsinnigkeit mit der Leuchtkraft der neuen Farbenbehandlung und erlangten so eine Beliebtheit, die seine Werke durch ganz Italien und darüber hinaus nach Frankreich und Spanien begehrt machten. Streng im pyramidalen Aufbau, einfach und schlicht in der Bewegung, mäßig in Gebärde und Ausdruck, sind sie das volle Widerspiel gegen die Zeit der Erregung, des heißen Kampfes. In seinem späteren Hauptwerk, der Ausmalung des Cambio in seiner Vaterstadt Perugia (1499—1500) kommt er sogar auf die alte, statuarische Haltung der Heiligen, in den Darstellungen biblischer Vorgänge auf schlichteste Wiedergabe', im Gegenstand auf die scholastische Zusammenstellung der Astrologie mit den christlichen Tugenden und sittlichen Mächten „nach dem alten Gebrauch", wie Vasari sagt.

Vielleicht wäre Peruginos Kunst ein vorübergehendes Ereignis in der Geschichte der Malerei geblieben, hätte sich ihm nicht der Sohn des geistesverwandten Giovanni Santi,

2858. Raffael Santio.

Raffael Santi da Urbino (geb. 1483 zu Urbino) angeschlossen, der aus seines Vaters und des Timoteo Viti Lehre hervorgegangen war und, jung sich zum Meister entfaltend, in enger Verbindung mit Perugino dessen Werkstätte in Perugia leitete, bis auch er 1504 nach Florenz übersiedelte.

Raffaels Jugendwerke entstanden in voller Begeisterung für seinen Lehrer und väterlichen Freund Perugino, in dessen Werkstätte er sich bildete. Mehrfach erkennt man, daß er nach Peruginos Entwürfen arbeitete, daß er nur mit Scheu es wagte, von dessen Anordnungen wesentlich abzuweichen. Stets nahmen Schüler ihres Lehrers Gedanken auf. Aber es giebt Zeiten, in denen sie ihre Aufgabe darin sehen, Neues zu schaffen, das Aufgenommene thunlichst umzubilden, soweit möglich als selbständig zu erscheinen. Es sind das jene Zeiten, in denen der Lehrer selbst künstlerischem Neuland zustrebt. Andere Zeiten sind des Suchens in der Ferne müde und streben darnach, die vorliegenden, fertigen Kunstformen so sorgfältig als möglich durchzubilden. Sie meiden den Kampf, um im Genuß der Vollendung zu schwelgen; ihnen ist's nicht um eine Neugestaltung des Schauens und Naturerkennens, sondern um die höchste Verfeinerung des als feststehend Hingenommenen zu thun. So wirken Raffaels nach Peruginos Vorbild gemalten Bilder: Sie vermeiden es, als neuartig erscheinen zu wollen und lassen deutlich erkennen, daß es dem jungen Maler darauf ankam, die Umrißlinie jeder einzelnen Gestalt reicher, wohlklingender auszubilden, die Gruppen in ihren Massen und Linien feiner durchzuarbeiten, den Ausdruck zu vertiefen; nicht indem er ihn realistischer machte, sondern indem er ihn mehr einer Grundform der Lieblichkeit oder Kraft näherte, wie ihn die heimische Schule hervorgebracht und unter ununterbrochener Modelung im einzelnen endlich zur Mustergültigkeit gesteigert hatte. Seine ganze Kraft sammelte Raffael auf einen bestimmten Gedanken: Die Darstellung der jungfräulichen Gottesmutter mit ihrem Kinde. Er hat ihn in Bildern (Madonna Solly, Maria lesend, das Kind mit einem Stieglitz spielend, 1500—1501, Galerie zu Berlin — Madonna mit dem Kind und zwei Heiligen, ebendaselbst — Madonna Connestabile, stehend und lesend, Eremitage zu Petersburg) sowie in Zeichnungen und Handskizzen immer wieder aufs neue zu gestalten versucht. Die rein künstlerische Aufgabe, die er sich hierbei stellte, war darauf gerichtet, einen völlig einheitlichen, aller Härten entbehrenden Aufbau der Linien und Farbenmassen zu schaffen; ohne Künstelei eine Gruppe zu finden, die in weichen Linien umschlossen, ganz in sich gerundet vor dem Hintergrund stehe; und in der alle Teile dazu helfen, den Blick des Beschauers auf das Wesentlichste hinzulenken. Er geht dabei immer von der frei erfundenen Gestalt aus, er schafft den Entwurf und sucht in der Natur die wahrheitlichen Unterlagen, die Modelle, sehr im Gegensatz zur alten Florentiner Kunst, doch mit Benützung von deren Vorarbeiten: Denn nur aus einer reifen Kunst konnte diese Schaffensart zu einem erfreulichen Ziel führen; nur das Bewußtsein, daß die Natur bis an die Grenzen der menschlichen Auffassung schon Gemeingut der Kunst geworden, den jungen Maler veranlaßten, mit ihr als einem sicheren Eigentum zu schalten.

Der Grundzug des Wesens in allen Bildern Raffaels ist der einer entzückenden, fast kindlichen Unschuld und Kraft der Einbildung; die Fähigkeit, aus dieser heraus sich von seinen Gegenständen eine schlichte, aber zutreffende Vorstellung zu machen. Selbst die durch eine Skizze Peruginos ihm übermittelte Kenntnis der antiken Gruppe: Die drei Grazien, wird bei ihm zu einem wie naturentlehnten Bilde (Sammlung zu Chantilly). Er ahmt seines Lehrers Bild von der Verlobung Mariä nach (ersteres im Museum zu Caen, letzteres in der Brera zu Mailand), aber er weiß alsbald den Vorgang glaubhafter, die Linienführung feiner, die Stimmung seelischer zu gestalten.

2859. Lionardo da Vinci in Florenz.

In Florenz, wo der junge Raffael 1504 eintraf, lernte er schneller als sein Meister neue Anregungen aufnehmen. Keinem dankte er hierbei mehr als dem 32 Jahre älteren Lionardo

da Vinci. Noch war er viel zu befangen in der absichtlich niedergeschraubten, kindlich-frommen Art Peruginos, um Lionardos Art sich zum Muster zu machen. Aber es konnte sich ihr doch kein Künstler seiner Zeit, am wenigsten eine so fein empfindende Natur wie Raffael, entziehen.

Vergl. S. 136, A. 2591.

Lionardo kam vielleicht schon 1499, sicher vor 1503 nach Florenz und hatte bis 1506 hier seinen Wohnsitz. Er stand damals auf der Höhe seines Ruhmes. Schon während seiner Mailänder Zeit wirkte er auf Florenz. Perugino hat seine Madonna in der Grotte und anderes zu eigenen Bildern benutzt; kaum ein Maler entzog sich ganz dem gewaltigen Zuge nach malerischer Weichheit und formaler Größe, der von ihm ausging. Lionardo suchte mit mächtigem Streben die Gesetze des Entwurfes und brachte in seinen Bildern die Gestalten zu einer bisher unerreichten inneren Bedingtheit bei äußerer Freiheit der Bewegung. In Florenz zeichnete er einen Karton der heiligen Anna selbdritt (jetzt in der Akademie zu London, Gemälde danach im Louvre). Die ganze Stadt strömte zusammen, das Werk zu sehen: Wohl war es wunderlich genug. Die heilige Anna sitzt in einer Landschaft und hat die Jungfrau auf dem Schoß: Auch diese ist ein vollreifes, lieblich lächelndes Weib; tief niedergebückt hält sie das Kind, das eben Reitversuche auf einem Schafe machen will. Dies Bild entstand unter der Hand Eines, der, wären seine in die Skizzenbücher eingetragenen Bemerkungen bekannt geworden, wohl das Schicksal seines Freundes Jacopo Andrea da Ferrara geteilt hätte, der als Ketzer 1506 im Schloß zu Mailand enthauptet und gevierteilt wurde; Eines, den seine Selbständigkeit im Denken zum scheuen Sonderling gemacht hatte; eines Hagestolzes, der nie ein Frauenbildnis malen konnte, ohne den sonderbar fein empfundenen Zug lächelnder Grausamkeit ihr in die Mundwinkel zu legen. Am glänzendsten in jenem Bild der Mona Lisa, das er gerade damals auf der Staffelei hatte (jetzt im Louvre zu Paris), jenem Wunderwerk der Seelenkunde, der Versenkung in die Schönheit eines verführerischen Weibes mit dem Auge dessen, der die innersten Triebe ihres Herzens im kalten und doch lockenden Blick des Auges zu künden weiß.

Nicht der Gegenstand, die heilige Anna, konnte die Welt wie die Maler entzücken. Man hat ihn symbolisch deuten wollen, aber ohne Gewaltsamkeit geht das nicht wohl an. Die reife Frau auf dem Knie der andern, das Kind auf dem Rücken des Schafes, beides sind eigentlich Unmöglichkeiten oder doch Unwahrscheinlichkeiten. Aber zwei Dinge strahlen aus dem Bilde hervor: Die Feststellung des Gesichtstypus zu einer großen, der Allgemeingültigkeit gewachsenen Form und die vollendete Geschlossenheit des Aufbaues selbst bei der verdoppelten Schwierigkeit, drei Menschen in eine weiche Umrißlinie zu vereinigen. Hier ist in jedem Faltenwurf, in jeder Armbewegung klare Berechnung, völliges Überwinden der Schwierigkeit: Endlich die vollkommen geschlossene Bildform, die Einheit der Masse auf der Fläche des Bildes.

Gegenüber dem durch Perugino bewirkten Hinweis auf den geistigen Inhalt der Bilder, d. h. deren Wertschätzung nach dem Maßstabe der Ästhetik des Thomas von Aquino und Savonarola, die die äußere Schönheit nur als Ausdruck einer inneren gewürdigt sehen will, hat Lionardo hier wieder auf das Künstlerische als Maßstab der Kunst hingewiesen und mit merkbarem Ruck das italienische Schaffen auf ihre neue Bahn gesetzt: Nämlich auf das Streben, durch die nun hinreichend erforschte Natur zu einer völligen Herrschaft über die Darstellung zu gelangen; so daß diese Darstellung zu einer nur aus sich heraus, selbst nicht mehr aus dem Naturstudium heraus bedingten wurde.

Nicht nur die Richtung des Perugino und seines großen Schülers Raffael wurde durch Lionardo überwunden, indem der Erfahrenere sie aufnahm und auf das neue Ziel hinwies; sondern auch jene, die sich in Florenz selbst in den Werkstätten herangebildet hatten: Deren

2869. Michelangelo. anerkannter Führer war schon damals der junge Michelangiolo Buonarroti. Geboren 1475 zu Caprese im Arnothal, aufgewachsen in Florenz, 1488 Schüler des Ghirlandaio und später des Bertoldo, ging Michelangelo 1492 nach Bologna, kehrte 1495 nach Florenz zurück, lebte 1496—1501, 1505—1517 und 1534—1564 in Rom, 1501—1505, 1517 bis 1534 in Florenz und starb in Rom 1564.

Michelangelos Jugendwerke liegen ganz im Gebiete der Bildnerei: Seine erste Schöpfung war das Flachbild einer Jungfrau mit dem Kinde (um 1492), das sich noch ganz in den Bahnen seiner zeitgenössischen Meister bewegt. Es war, als wenn es zur Anfangsübung für jeden Bildner gehört hätte, einmal die beiden Gestalten in Beziehung zu einander dargestellt zu haben. Die zweite war eine Studie nach einem antiken Steinsarg oder doch ein in Nachempfindung der bewegten, wilden Kompositionsweise dieser entstandenes Werk, ein Kentaurenkampf mit allem seinem reichen Muskelspiel an nackten Männergestalten. Das dritte Jahrhundert vor Christo und seine Kunst steht an der Wiege des größten Bildners der italienischen Renaissance: Noch 1495 schuf Michelangelo einen schlafenden Amor, der von einem Händler als Antike verkauft wurde.

Vergl. I. S. 166, N. 496.

Wo er freier war, blieb er im Gedankenkreis des Donatello und Verrocchio. So an dem jugendlichen Johannes dem Täufer (jetzt im Berliner Museum), so auch an den Bildwerken, mit denen er nach dem Tode des Niccola da Puglia dessen Grabmal des heiligen Dominikus in Bologna vollendete. Im selben Sinne schuf Michelangelo noch in Rom, wo er 1496—1501 weilte, einen trunkenen, mit dem Becher liebäugelnden Bacchus und, nach Florenz zurückgekehrt, aus einem verhauenen Riesenblock seinen David (1501 begonnen, 1504 aufgestellt). Diese drei Einzelfiguren haben sämtlich einen sehr bescheidenen Gedanken: Sie stehen eben nur da, selbst der David ist dem Volk nie mehr als ein „Gigant“ gewesen. Das, was den Künstler reizte, sie zu schaffen, war nicht der Gegenstand. Ihm kam es auf eine rein künstlerische Frage an, ebenso wie Raffael: Zunächst hatte er den rechtwinkligen Steinblock; aus diesem heraus so viel lebendigen Menschentums herauszuhauen, als möglich war, aus der engen Grenze seines Umrisses heraus so groß als möglich zu sein, war sein Ziel. Er war Bildhauer im strengsten Sinne des Wortes, nicht Bildformer. Er dachte seine Gestalt in den Block und haute sie aus dem Block heraus. Die Grenze ist das Gegebene, ihre Überwindung das Ziel. Auch hier ist der Wirklichkeitssinn die Voraussetzung: Nur eine Zeit und nur ein Künstler, der die Naturwahrheit völlig beherrschte, dem sie keine Schwierigkeit mehr entgegensetzte, konnte es wagen, über sie hinaus ihre Verwertung zu so gewaltiger Aufgabe zu suchen. Er selbst schilderte einmal seine Arbeit, indem er das in seinem Geist fertige Modell mit einer im Wasser liegenden Gestalt vergleicht und seine Arbeit mit dem Ablassen dieses Wassers: Schicht um Schicht verschwindet unter seinen Meißelschlägen das sie Umhüllende, wird die Gestalt vom überflüssigen Marmor befreit, die ja schon vorher in seiner Vorstellung da war. Dieser Werdegang offenbart sich im fertigen Werk. Der Umriß ist geschlossen, jede sperrige Gebärde ist vermieden, die Glieder schließen sich an den Körper, sind gebunden durch die Grenzen des Blockes. Innerhalb dieser aber offenbart sich die Größe der Naturerkenntnis und die Gewalt der Vorstellungskraft. Überall ein Drängen aus der Fessel des Blockes heraus, ein kühnes Herantreten an die Grenze, dadurch eine reiche Bewegung innerhalb des strengen Umrisses, eine eigenartige Schwungkraft in der stark betonten Ruhe: So am klarsten beim David. Dieser junge Mann, nackt wie die übrigen, erwartet den Gegner, rafft sich zusammen zur Abwehr, zieht sich in sich und die Pracht seiner Glieder zusammen. Aber in ihm steckt die gewaltigste Kraft des Ausholens, des Schleuderwerfens, er ist im Knochenbau, in den meisterhaft verstandenen Gelenken, in der bisher unerhörten Lebenswahrheit der Muskelbildung eine durchaus auf Bewegung gestellte Heldennatur.

Vergl. S. 219, N. 2817.

In Rom gearbeitet, doch Florentiner Geistes voll ist die Pieta, die Mutter mit dem Leichnam Christi auf dem Schoß (in St. Peter zu Rom). Zu jener Zeit, als dieses innigste aller Werke des Künstlers entstand, schrieb er im schwärmerischen Sinne Savonarolas „Christus“ an den Kopf seiner Briefe. Wieder die äußerste Sparsamkeit mit dem Stein im zurückgelegten Kopf, in den sich niederbiegenden Unterschenkeln. Nur der Madonna Linke erhebt sich, die Lücke des Aufbaues füllend, während deren Haupt sich niedersenkt. Somit wird ermöglicht, daß die gebeugte Gestalt thatsächlich größer aus dem Block hervorgehe. Das Ganze ist gedacht in eine Nische, von bildmäßiger Wirkung, daher in sich gerundet durch das ungewöhnlich weitfaltige Gewand. Die von Pierre Mosceron in Brügge bestellte Marmorgruppe der Jungfrau mit dem Kinde (in der Liebfrauenkirche zu Brügge) zeigt weniger die Eigenart des Meisters: Sie begnügt sich noch mehr mit dem Zusammenkomponieren zu bildmäßiger, flächenhafter Geschlossenheit, ebenso wie die ersten Bilder Michelangelos, die sogenannte Madonna von Manchester (Nationalgalerie London), die wie ein Entwurf zu einer Marmorgruppe aussieht in der gewaltsamen Enge des Umrisses, zum Bilde nur durch das Anfügen einzelner Nebengestalten wurde; und die Heilige Familie (wohl 1501, Uffizien Florenz), die unverkennbar in Wettbewerb mit Lionardos heiliger Anna drei Gestalten darstellt: Die knieend hockende Jungfrau, den hinter ihr sitzenden Joseph und das von diesem jener über die Schulter gereichte Kind; eine Gruppe, die an Rundung des Umrisses neben dem Werk Lionardos in der italienischen Kunst bisher nicht ihresgleichen hatte.

Die neuen Aufgaben waren durch die drei großen Meister der Kunst aufgerollt. Der Realismus der älteren Schule reizte die Gemüter nicht mehr: Nicht, weil man der Wahrheit satt geworden sei, sondern weil ihr Besitz längst ein Gemeingut darstellte; weil sie nicht mehr Gegenstand des künstlerischen Ringens sein konnte. Die zweite Aufgabe wurde gestellt, wie sie sich seiner Zeit Griechenland vorgelegt hatte, aus der Wahrheit wieder zum künstlerischen Typus, zum Stil zu kommen, über die Wahrheit hinaus das Übermenschliche zu schaffen.

2861. Lionardo und Michelangelo.

Der Kampf mußte auch zwischen Lionardo und Michelangelo zum Austrag kommen. Und dies geschah im Wettbewerb beider für die Darstellung von Schlachten, deren Kartons sie im Auftrage des Rates der Stadt Florenz für den Palazzo vecchio fertigten. Lionardo zeichnete einen Karton, auf dem die Schlacht bei Anghiari (1440) dargestellt war (1505 vollendet). Sieht man Lionardos Skizzen selbst für seine Kriegsmaschinen und dergleichen durch, so findet man fast immer die dort thätigen Menschen nackt dargestellt. Er empfand die Bewegung nur im Nackten, er sah das Nackte überall durch die für ihn nur verhüllend empfundene Kleidung. Im Nackten ist's aber das Muskelspiel, das ihn zumeist reizt. Er stellt fest, wissenschaftlich genau fest, welche Muskel bei der betreffenden Handlung angespannt sei. In seinem Schlachtbilde, von dem sich nur die Nachbildung einer Gruppe des Kampfes um die Standarte im Stich eines Niederländers (Gerhard Edelinck) erhielt, sind die Krieger in phantastischen Rüstungen gekleidet: Die geschichtliche Wahrheit forderte es. Vier Reiter in wildestem Ringen, unter den Hufen der auch ihrerseits sich bekämpfenden schweren Rosse drei am Boden liegende ringende, sich rettende Männer: Ein Werk, das sich aufbaut auf einer unergründlichen Kenntnis des Knochenbaues und der Muskeln, dabei ein sorgfältig durchgedachter, planmäßiger Entwurf.

Michelangelo wählte die Schlacht bei Cascina (1364) und den Augenblick, in dem die im Bad überraschten Krieger sich eilig zur Schlacht rüsten: Er bot ihm Gelegenheit, gerade im Nackten den Wettbewerb mit dem älteren Meister aufzunehmen. Auch sein Werk kennen wir nur in Nachbildungen (Stiche des Marcanton Raimondi und Agostino Veneziano, Kopie in Holkham Hall, beide schwerlich genau).

2862. Luca Signorelli. Vergl. S. 230, N. 2845.

Eines dritten Meisters Werk muß zur Vergleichung herangezogen werden. 1500—1504 hatte Luca Signorelli die von Giovanni da Fiesole begonnene Cappella nuova am Dom zu Orvieto neben anderem mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts ausgemalt. Michelangelo sah das Werk wohl, als er Orvieto auf der Reise von Rom berührte. Es beweist, daß das Durchbrechen der alten Kunstform eine in der Luft liegende Forderung war. War anfangs Signorelli befangen in der Absicht, jede einzelne Gestalt zu statuarischer Geschlossenheit zu sondern, so lernte und lehrte er hier mit einem Schlage, den Menschenleib als Baustein eines gewaltigen Aufbaues zu verwerten. Er hatte die fromme Stimmung der Heimat mit der Größe der Form und der freien Beweglichkeit der späteren antiken Plastik zu verbinden gelernt. Die Gestalt der Heiligen war aus dem Stande der Kindlichkeit in die der Reife getreten; die alten Halbgötter lebten wieder auf mit ihrem überreichen Muskelspiel, der das Irdische überragenden Größe der Glieder und des Schwunges der Bewegungen, in dem antiken Gewande, den mächtigen Kopfformen. Die Erscheinung der christlichen Heiligen hatte sich mit der Antike ausgesöhnt; der Olymp war von ihnen erobert worden.

Eine wahre Riesenleistung in der Überwindung des rein Stofflichen! In der Predigt des Antichrist, der Auferstehung des Fleisches, im Empfang der Seligen eine Fülle schöner, durchgeistigter, meisterhaft gezeichneter Gestalten; im Weltende und der Strafe der Verdammten eine unerhörte Leidenschaftlichkeit, ein Sturm der Bewegung; dort bekleidete und hier nackte Gestalten, die nun gedrängt, durcheinanderschiebend ein Gesamtbild des Zusammenbruches, des Tages des Zornes geben, wie sie keiner vorher gemalt, keiner in gleicher Wucht je gedacht hatte. Schon schiebt der niederprallende Strahl der Vernichtung die Gestalten aus dem architektonischen Rahmen des Bildes hinaus, fliehen die Verzweifelnden scheinbar aus dem Gemälde in den freien Raum der Kapellen. Gerade Signorelli's Meisterschaft im Nackten die über Michelangelos Jugendarbeit hinausgehende Höhe des Typus der Menschen mußte diesen packen: Zum erstenmal findet sich bei den beiden aus Rom Kommenden der antike „Kanon“ im Verhältnis des Aufbaues. Man vergleiche die Renaissancegestalt des David mit den sogenannten „Kletterern“ der Schlacht bei Cascina, um den Unterschied kennen zu lernen: Dort die letzte Frucht einer jungen realistischen Kunst, hier die ausgeglichene Reife einer vollendeten, in sich fertigen.

Durch die Bilder zu Orvieto wurde Signorelli in höherem Alter, als 60jähriger, unter den großen Anregern einer der größten. Das wird dadurch nicht beeinträchtigt, daß er sich selbst nie wieder erreichte. Nach Cortona sich zurückziehend, wo er bis 1523 lebte, malte er nun stille, ernste, würdige und dabei anmutige Andachtsbilder.

Signorellis Verdammte standen Michelangelo vor dem geistigen Auge, als er seinen Karton schuf. Durch sie war er mit sich selbst ins klare gekommen. Aber er war ein junger Mann von 30 Jahren, als er in Signorellis Fußstapfen trat und ihn das Schicksal in jene Stadt zurückwarf, aus der jener kam — nach Rom.

20) Die Kunst in Rom unter Julius II.

2863. Papst Julius II.

Man hatte im Jahre 1503 nach dem Tode Papst Alexanders den Erzbischof von Siena, Francesco Piccolomini, zum Papst gewählt, der sich nach Enea Silvio Vorgang Pius III. nannte. Es war dies jener Kirchenfürst, der in der Bibliothek zu Siena die Thaten seines großen Ahnen von Pinturicchio (1502—1508) in zehn großen Bildern darstellen ließ: Er wählte einen wackeren, aber keinen im Sinne jener Tage modernen Künstler, einen tüchtigen Erzähler, der sich durch seine frommen Gemälde in den Stanzen des Vatikan als im Sinne der Alten tüchtig erwiesen hatte und sich hier in reichen Schilderungen erging. Aber der Humanismus des 15. Jahrhunderts, wie ihn Piccolomini vertrat, hatte keine Kraft mehr:

Es ist einer der gerechten Zufälle der Geschichte, daß ihr Vertreter unter der Last der dreifachen Krone zusammenbrach. Guiliano della Rovere trat als Julius II. an seine Stelle, nachdem er schon unter Innocenz VIII. als Kardinal von S. Pietro in vincoli einen maßgebenden Einfluß gewonnen hatte. Der Eichbaum im Wappen der Rovere ist das Zeichen, das man am häufigsten an den Denkmälern jener Zeit in Rom findet. Erst die Wahl Alexanders VI., die erneute Machtentfaltung der spanischen Borgia drängte ihn zurück. Aber auch dieser war Italiener genug, um zu erkennen, daß für diese die Kunst ein Lebensbedürfnis geworden sei und daß es nötig wäre, sie zu pflegen, um sich der Seelen zu versichern.

Und dieser bedurfte Julius II., nicht um die schwankende Macht des Glaubens aufzurichten, sondern um das zu erreichen, was ihm unbedingt höher stand, die Macht des Papsttumes. Selbst in kirchlichen Dingen fast gleichgültig, ohne eine Religiosität, die über die Erfüllung der kirchlichen Pflichten hinausging, war er vom Gedanken erfüllt, das Papsttum durch eine starke weltliche Kraft zu stützen. Er, das Kind des Nepotismus, erkannte in diesem die Gefahr. Er wollte nicht in den Fehler der mittelalterlichen Fürsten fallen, durch Teilung an Kinder die Staaten zu zerreißen, er stellte das Recht des Kindes — und nun gar des Nepoten — unter das des Staates. Nicht kleine dem Hause des Papstes verpflichtete Herrschaften, sondern die Herrschaft des Papstes selbst über einen festgegliederten Staat wollte er schaffen, hierin seines erbitterten Feindes Cesare Borgia geistiger Erbe.

2864. Der Kirchenstaat.

Unter zahllosen Kämpfen gelang sein Plan. Julius II. schuf den Kirchenstaat als politische Einheit, er machte erst den Papst recht zum König von Rom. Er belebte den alten Herrschergedanken, den Traum der Humanisten, die Hoffnung auf eine wieder vom Kapitol aus geleitete Weltherrschaft. Eben war über Italien hinweg der Kriegssturm gebraust: Karl VIII. von Frankreich war in Florenz, in Rom, in Neapel eingezogen und hatte die Schwäche der italienischen Mächte dargethan; seit die Medici verdrängt, die Florentiner Republik durch die Savonarolaschen Wirren geschwächt, Lodovico il Moro und sein lombardisches Reich niedergeworfen waren. Ein Papst, der wie Julius, eine heilige Liga um sich zu versammeln wußte, die Krone zum Helm und den Hirtenstab zum Schwert machte; ein Mann von kalter, vor keiner Folgerung seines Handelns zurückschreckender Berechnung; konnte in der neuen Ordnung der Dinge, beim Zusammenbruch der italienischen Kleinstaaten, dem Aufrollen großer europäischer Fragen sehr wohl hoffen, seine Stellung zu der einer Großmacht auch von politisch militärischer Bedeutung emporzuheben. Nicht umsonst gab er, der am Einfall der Franzosen unter Ludwig XII. mehr schuld war als irgend einer, nun das Stichwort der Vertreibung der „Barbaren" vom italienischen Boden aus; lenkte er die nationalen Bestrebungen Italiens, einst zur Zeit Dantes und Rienzis der Feind der Kirche, nun auf deren Mühlen. Mit dem Augenblick, wo das Papsttum Herr eines starken italienischen Staates wurde, mußte dieser Staat stärker italienisch werden: Das Papsttum näherte sich dem Gedanken, daß sein Blühen eine italienisch-nationale Sache zu sein.

2865. Renaissance in Rom.

Die Versöhnung mit dem Volkstum war nicht möglich ohne Wandel beider Mächte. Mit Julius und dem von ihm verkörperten Geist der Kirche enden die reformatorischen Bestrebungen im italienischen Volk und namentlich in der italienischen Gelehrsamkeit. Sie führte zur Versöhnung des Humanismus mit der Kirche. Diese bedeutet zugleich den Wandel beider. Einst hatte man Plato als Gegensatz zu Aristoteles aufgefaßt, jetzt fand man die Einheit ihrer Lehre: Ficinus erklärte, Plato schreibe göttlich über die Dinge der Natur, Aristoteles natürlich über die göttlichen. Noch 1468 ließ Papst Paul II. 25 der vornehmsten Mitglieder der platonischen Akademie zu Rom, die an Stelle des Christengottes Jupiter der Verehrung empfahlen, foltern; jetzt schufen Ficinus und Pico della Mirandola eine neue kirchliche Dogmatik, auf Platos Lehre gestützt. Sie fanden in ihm, ja in der Kabbala die

Vorboten der christlichen Lehre; sie suchten in den Alten, die bisher vorzugsweise der schönen Form wegen gelesen wurden, die Bestätigung der christlichen Heilswahrheiten. Die Kirche folgte ihnen: Sie lernte nun den Wert der Alten am Dogma abzuschätzen; sie wendete sich mit Savonarola der sklavischen Verehrung ab, um die beiden Denkarten zu einer zu verschmelzen. Beide erstreben als höchste Tugend die Erhebung aus der Sinnenwelt, das Leben in der Idee, in der Gemeinschaft mit dem Höchsten. Die Florentiner gelehrten Heiden wurden in Rom zu Christen, die sich mühten, die Alten als theologische Vorboten Christi zu verstehen; und die der Kirche lehrten, den früheren Feind zum Freunde umzugestalten. Die humanistische Gelehrsamkeit Italiens söhnte sich in dem Augenblick mit der Kirche aus, als sie in Deutschland ihre Brillen fortwarf, um unter das Volk zu treten im Kampf gegen die Kirche. Jene beruhigte sich damit, die Kluft zwischen Erkenntnis und Glauben überbrückt zu haben, diese wollte nur durch den Glauben zur Erkenntnis, zur Einheit der Anschauung kommen. Jene begnügte sich mit gelehrten Beweisen, während diese zu einem überzeugten Wissen zu gelangen strebte.

2866. Der Pontifex maximus.

Rom wurde prachtliebend, so, wie es zur Zeit der alten Kaiser gewesen war: Der Knecht der Knechte fühlte sich in erster Linie als Pontifex maximus, als Nachfolger der alten Weltherrscher, die in Rom thronten. Auf ihn sammelte sich der Gedanke alter Herrlichkeit, seit die römische Kaiserkrone auf deutschem Haupt mehr und mehr an Wert verlor, den Italienern zum Gespött, zum Abscheu wurde. Was Papst Nikolaus V. geträumt, Sixtus IV. erstrebt hatte, gelang Julius II.: Wieder sammelte er, was an künstlerischen Kräften in Italien erreichbar war; und zwar geschah dies in der Absicht, durch unerhörte Leistungen Rom, dessen trauriger Zustand während des Gnadenjahres 1500 aller Welt beschämend kund geworden war, zu einer Stadt junger Sehenswürdigkeiten, zum größten Wallfahrtsort der Welt, zum Ausgangspunkt einer gewaltigen Kunstbewegung zu machen. Der asketische Geist der Kirche, die Sorge, daß weltliche Schönheit die Seelen irre machen könnte, war überwunden. In dem grausigen Genußleben des damaligen Rom war theoretisch und praktisch kein Raum für ihn. Durch die Versöhnung mit dem Humanismus, durch das Emporwachsen des Kaisergedankens, der Berufung auf Roms alte Herrlichkeit schwanden die Bedenken dagegen, daß der Papst seine Mittel für Luxusbauten ausgebe, wie ein anderer Bischof; daß er also durch Kunst für seine Kirchen werbend die Gläubigen an sich ziehe. Erst des mittelalterlichen Geistes sich entledigende Papsttum konnten in höherem Verstande kunstsinnig werden.

Und nun griff es alsbald nach den reifen Früchten der italienischen Kunst, ohne Sinn dafür, selbst solche zu erpflanzen und erbauen. Wie Augustus nur mit einer fertigen Kunst etwas anzufangen wußte, so war jetzt in Rom das Schaffen undenkbar, ehe es sich in den einzelnen Landteilen Italiens zur Reife entwickelt hatte: Der Baum war nicht zu versetzen, ehe er nicht im heimischen Boden sein Wurzelwerk gebildet hatte. Aber Rom führte auch in einer erstaunlichen Raschheit zu stande, daß der Baum verdorrte: Hinter den berufenen Künstlern — und es waren die größten aller Zeiten unter ihnen — klafft die Leere einer starren, einseitigen, gedanken- und wahrheitsarmen Gesetzmäßigkeit; eines idealistischen, eigener Idealität baren Schaffens nach berühmten Vorbildern. Nur in den Landesteilen, die sich Rom gegenüber verschlossen, blieb die italienische Kunst bei starker Kraft: Namentlich in dem halb und halb außer Italien stehenden Venedig.

2867. Wesen der römischen Kunst.

Seit Rom wieder von heidnischem Geist erfüllt, seit es wieder augusteisch und Hauptstadt von Italien wurde, in den Tagen, in denen es wohl am wenigsten christlich genannt werden kann, wurde es wieder künstlerisch thätig, zwar nicht schöpferisch aus eigenem Blute heraus, so doch kunstaufnehmend, kunstverschlingend: Wie das alte Rom bewahrte es wieder jenen hauptstädtischen Zug des Anziehens, Aussaugens der umliegenden Lande. Sobald nun

Rom in der Kunst wieder mitzusprechen begann, erhielt diese wieder einen besonderen Zug: Sie wurde weiträumig, großformig; sie gewann im Maßstab. Sie wurde einheitlicher, zielbewußter, stilvoller im Sinne einer gemeinsamen Formensprache; sie gewann an Gesetzmäßigkeit. Sie opferte dagegen den örtlichen Zug, das Erdgeborene, den Hauch des durch die Landschaft Bedingten: Sie gewann an Allgemeingültigkeit. Sie wandelte sich rasch aus einer Kunst der Künstler in eine solche der Schulen: Sie verlor das Eigenwillige, Persönliche. Vor allem aber wurde sie dogmatisch.

Das geschichtlich Werdende trägt seinen Grund zumeist in sich: Rom griff nach den innerlich fertigen Meistern, die auf der Höhe der Erfüllung ihrer Ideale standen, und stellte diesen seinen eigenen Idealismus als Ziel hin. Es brachte nicht die Künstler dazu, dies Ziel formal zu erreichen: Es war vielmehr fertig da, ehe Rom sich entschloß, der Kunst dauernde Heimstätte zu bieten. Nun wurde nicht das Streben, sondern das Erstrebte zum Ziele gesetzt. Während an anderen Stätten die Kunst immer fortschreitet, als Ausdruck der immer fortschreitenden Zeitentwicklung, wurde sie hier festzuhalten gesucht. Das Wort Idealismus stammt von einem Jesuiten des 17. Jahrhunderts her: Vor dem Eingreifen der humanistischen und zum Staate entwickelten Kirche gab es das Wort und gab es die Sache in der Kunst nicht. Jetzt wurde der Idealismus zur Forderung: Das früher Geschaffene faßte die Kirche als von ihr geweiht, als vollendet auf; sie forderte vom nachlebenden Künstler, daß er sich ihm unterordne als einem Gesetz des Schönen, das, von dem Bestehenden entlehnt, das Kommende zu beherrschen habe. Der Humanismus brachte es fertig, dem Papsttum die Schönheit der Antike als maßgebend für alles kirchliche Schaffen einzuschwärzen.

2868. Die Cancellaria.

Die Gesetze der Alten waren am leichtesten festzustellen in der Baukunst: Alberti hatte sie ja hier ein Menschenalter vor Julius' Regierungsantritt wissenschaftlich festgelegt. Sie zu verwirklichen, begannen schon unter Alexander VI. die Nepoten des Sixtus IV.; zunächst der Kardinal Raffael Riario. Für ihn entstand der seit 1517 als päpstliche Kanzlei benützte Palast, die Cancellaria. Schon 1495 errichtete er die ganz ins Baugefüge verschmolzene Kapelle, schon 1496 wurde der Bau bezogen. Antonio Montecavallo, ein sonst wenig bekannter Meister, führte ihn aus: Das Werk ist eigener Art: Gewaltige Massen von geringer Gliederung, etwas schüchtern geteilt durch feines Pilasterwerk; die zierlich durchgebildeten Fenster in stetiger, ruhiger Folge über den weiten Bau verteilt; das Ganze wirksam durch den mächtigen Bauwillen, der nicht ermüdet, auf einer Schauseite von über 75 m Länge und 23 m Höhe im Grunde genommen in 14 Fensterachsen immer wieder dasselbe zu sagen. Bezeichnend für den Bau ist eine große Unsicherheit in der Einzelbehandlung: Der Maßstab für die Profile ist noch nicht gefunden; der Baumeister, der vom Kolosseum die Bausteine plünderte, um den neuen Palast zu bauen, wagte noch nicht, die dort ihm vor Augen stehenden schweren Gliederungen zu wiederholen. Namentlich in dem den Bauplan rücksichtslos zerschneidenden Hofe zeigt sich die Unsicherheit im Entwurf. Klarer schon entwickelte sich das Verhältnis an dem kleineren Palast für den Kardinal Adriano di Corneto (1504 begonnen, jetzt Giraud-Torlonia), der die gleichen Anordnungen in besserem Verhältnis wiederholt; und am Palazzo Turci (Via del Governo vecchio): sämtlich Bauten, deren ganze Art ungleich mehr auf Florentiner Vorbild als auf Mailänder hinweist, die also schwerlich dem Bramante angehören, dem man sie zumeist zuschreibt.

Vergl. S. 108, N. 2540.

2869. Die San Gallo.

Der Kardinal Guiliano della Rovere bediente sich denn auch bei seinen Bauten mit Vorliebe eines Florentiners, des Guiliano da San Gallo (geb. zu Florenz 1445, † in Rom 1516). Als Tischler von Haus aus und als solcher vielfach mit dekorativen Aufgaben betraut, war er 1465—1478 in Rom thätig gewesen und hatte hier sich eifrig der Erforschung der Altertümer hingegeben. Dies mag ihm Lorenzo de' Medici empfohlen haben,

Vergl. S. 71, N. 2449.

als dieser in seinen letzten Jahren für sich Wohnbauten größeren Stiles plante. Die Villa in Poggio a Cajano (seit 1485 im Bau) mit dem mächtigen Tonnengewölbe über dem Festsaale wurde ausgeführt, die Entwürfe größerer Schloßbauten blieben liegen. Aber die erhaltenen Blätter lehren, in wie hohem Grade San Gallo gelernt hatte, Räume zu verteilen, planmäßige Ordnung und Steigerung in die Grundrisse zu bringen. König Ferdinand von Neapel beauftragte ihn mit ähnlichen Aufgaben (1488): mit Klosterbauten (Augustinerkloster vor Porta S. Gallo), der Sakristei von S. Spirito (gemeinsam mit Cronaca 1488—1492). Reisen nach Neapel (zwischen 1490 und 1492), nach Mailand (nach 1492), wo Lodovicoil Moro einen Palastentwurf von ihm wünschte, unterbrachen seinen Aufenthalt: Erst nach Lorenzos Tod kam der Meister zur Ausführung eines seiner Pläne, des Palazzo Gondi in Florenz (seit 1494), der den Wandel des Geschmackes deutlich bekundet. Noch sind die Wandflächen durchweg gequadert, aber schon sind die Fugen nach künstlerischer Absicht eingeteilt, man möchte sagen, als ein Flächenmuster gedacht. Das Hauptgesims ist in Beziehung zum oberen Stock gebracht, nicht mehr ausschließlich zum Gesamtbau; die Gesimse sind vorsichtig abgewogen. Zwar fehlen die Pilasterordnungen des Palazzo Ruccellai, aber man empfindet die Wirkung auf die Formbehandlung, die stockwerkweise sich gliedert, nicht mehr den Bau als Ganzes behandelt.

Im Dienst des Kardinals Guiliano della Rovere baute San Gallo dessen Palast zu Savona (seit 1494) in weißem Marmor, dessen Schauseite wieder Pilaster gliedern. Ja, er folgte diesem nach Avignon, als sein Herr vor Cesare Borgia Rom mied. Mit der Thronbesteigung des Papstes Julius II. erschien er dann wieder in Rom, wo ihm der Ausbau von St. Peter, diese Ehrenpflicht für jeden kunstsinnigen Oberhirten von Rom, zugedacht war. Zur Seite standen ihm nun sein Bruder Antonio da San Gallo (geb. zu Florenz 1455, Tischler und als solcher vielfach beschäftigt, wie sein Bruder, bis 1497 in Florenz, bis 1504 in Rom, später wieder in Florenz thätig, † daselbst 1534), zum mindesten ein vielerfahrener Techniker, und sein Neffe Antonio da San Gallo der Jüngere (geb. in Mugello 1485, gleichfalls Tischler, † in Terni 1546), der einer der bedeutendsten Träger der architektonischen Fortentwicklung werden sollte.

2870. Bramante. Vergl. S. 124, N. 2587.

Kardinal Ascanio Sforza, ein eifriger Anhänger der Partei der Rovere, brachte nach dem Sturz des Lodovico il Moro und dem jähen Ende des Mailänder Kunstlebens den Bramante 1500 nach Rom, wo sich ihm alsbald ein weites Wirkungsfeld öffnete. Sein erstes Werk von größerer Bedeutung war der Tempietto von S. Pietro in Montorio (1500 bis 1502). Man fragt sich staunend, welcher Wandel sich mit dem Meister in wenig Jahren vollzog: Ein streng klassisch durchgeführter, kleiner Rundraum mit Kuppel, ein Umgang von 16 toskanischen Säulen, umgeben nach dem (nicht ausgeführten) Plan von einem quadratischen Säulenhof, dessen Wände wie die des Kernbaues Nischen beleben. Kein überflüssiges Ornament, dagegen die größte Verfeinerung der Profile, das strengste Einhalten der als klassisch erkannten Säulenordnung; ein Stil, der sich auf die höchste Stufe der Reife erhoben hat: Nichts fehlt, nichts ist hinzufügbar! Der Bau ist klein, aber in edelsten Stoffen ausgeführt, durchaus fremdartig. Von ähnlicher Knappheit der Form ist der Klosterhof von Sta. Maria della Pace (1504 vollendet), in dem ihm geläufigen Backstein, doch mit Putzüberzug, zierlich, namentlich in der Säulenstellung des geradlinig abschließenden Obergeschosses.

Unmittelbar benachbart diesem Bau liegt Sta. Maria dell' Anima (1500—1514), die Kirche der Niederdeutschen, eine dreischiffige Halle, noch gotisierend. Noch waren solche Gegensätze in Rom möglich!

Aber unverkennbar ergriff die Luft der alten Kaiserstadt die Baumeister. Sie berauschten sich in deren Größe. Sie sahen an den Ruinen, daß nicht die reizvolle Einzelheit,

sondern das große bauliche System das Wesen der Antike ausmachte. Kurz entschlossen brachen sie mit der norditalienischen Überlieferung und erfüllten sich mit der Wucht der ewigen Stadt, wie sie die Kaiser hinterließen. Und zugleich mit dem Gefühl der Gesetzmäßigkeit, die allem römischen Wesen eigen ist. Die Individualität ordnete sich dem Walten jener mächtigen Einrichtungen, die örtlichen Sonderheiten der Weltstadt unter. Der Florentiner und der Mailänder begegnen sich alsbald in dem Streben, Römer zu werden, eine Kunst zu schaffen, die möglichst rein dort anknüpft, wo die Meister deren Höhepunkt suchten, anderthalb Jahrtausende zurück. Es störte sie für ihr Empfinden nicht die dazwischen liegende Zeit, die seit dem Ende der Kaiserherrschaft, jener dem 16. Jahrhundert durchaus als einheitliches Ganzes erscheinenden Blütezeit antiker Kunst, kaum bemerkenswerte künstlerische Thaten vollführt hatte: Es gab hier keinen mittelalterlichen Dom zu vollenden, keinen heimischen Stil zu überwinden. Die Kunst setzte um 1500 in Rom dort ein, wo sie die Auguste und Konstantine verlassen hatten. Das Christentum, die Kirche hatten wohl Spuren hinterlassen, doch solche, die das eifrig nach Älterem forschende Auge übersah, kaum bemerkte und, wenn sie ihm entgegentraten, mißachtete. Der Kreis der Architekten in Rom war 1503 durch das Eintreffen des Baldassare Peruzzi vermehrt worden (geb. zu Siena 1481, ursprünglich Maler, † zu Rom 1536), der damals mit ebensoviel Leidenschaft als Erfolg im Aufmessen der antiken Baudenkmale dem Bramante zur Seite stand, seine Reisen zu diesem Zweck über ganz Italien ausdehnend. Es stand den römischen Baumeistern mithin ein geschichtlicher Lernstoff zur Verfügung wie keiner früheren Schule; abgesehen davon, daß das Alte ihnen in seiner Größe unmittelbar vor Augen stand. Anfangs November 1505 verkündete der Papst seinen Entschluß, St. Peter neu zu bauen. Trotz des Widerstandes des Kardinalkollegiums, das die hohen Kosten, die Vernichtung so vieler würdiger und heiliger Denkmäler, die Störung im Gemüt der Frommen und verminderten Zudrang zur Kirche, die Abneigung des Volkes fürchtete, wurde am 18. April 1506 der Grundstein nach Bramantes Plan gelegt, begann das Bauen mit ungestümem Eifer.

2871. Baldassare Peruzzi.

Es stand fest, St. Peter solle ein Zentralbau werden. Bramante hatte einen solchen von vollendeter Symmetrie eben für die Kirche della Consolazione in Todi entworfen (seit 1508 von Niccolo di Matenccio aus Caprarola ausgeführt), ein quadratischer Raum mit vier Apsiden und abschließender Kuppel, also die vollkommene Erfüllung des Bauideales der Zeit, eine Aufnahme des gleichzeitig in Konstantinopel erzielten Gedankens der unbedingt symmetrischen Ausbildung des Grundplanes der Sophienkirche.

2872. St. Peter.

Vergl. I. S. 659, A. 2137.

Gebunden war Bramante an die aus dem Achteck geformte Chornische, die Rossellino unter Nikolaus V. vor einem halben Jahrhundert geschaffen hatte. Über dem Grabe Peters wollte er eine Kuppel wölben: Die vier Eckpfeiler dieser wurden von ihm thatsächlich ausgeführt. Der Chor sollte als einer der Kreuzflügel erhalten, drei weitere mit halbkreisförmigem Abschluß hinzugefügt werden. Soweit blieb es beim Plan von Todi, freilich nur im Grundgedanken: denn die Flügel mußten wesentlich länger angelegt werden, in die Ecken zwischen diese schoben sich vier weitere, kleinere Kuppelräume und an diese in den äußersten Ecken des gevierten Grundplanes nochmals solche, die hohen Türmen als Grundbau dienen sollten. Nischen, Arkaden füllten die Zwischenräume der riesigen 24 200 qm überdeckenden Anlage. Bewundernswert ist vor allem die Kunst der Planentwicklung: Die freie Verfügung über den Raum, das Schaffen mit riesigen Massen, die klare Übersichtlichkeit und die vollendete, von Zufälligkeiten freie Überwindung der technischen Schwierigkeiten. Alle Glieder sind aus einem Maßstab, in vollendetem Verhältnis zu einander: Die altrömische Kunst ist neu geboren.

Das Ziel aber, der Zentralbau, ist nur in der Planung erreicht. Es war unmöglich, die Kuppel so groß zu schaffen, daß sie, wie in Todi und Konstantinopel die Raumwirkung allein be-

herrschte. Die freie Länge der sich kreuzenden Schiffe, dort nur von doppelter Länge des Kuppeldurchmessers, beträgt hier nahezu das Vierfache; die Vierungspfeiler schneiden tief in das Schiff ein, den Einblick ins Querschiff und dessen räumliches Mitwirken zum Zentraleindruck beeinträchtigend. Die Schauseiten sind langgestreckt, würden die Kuppel für Näherstehende verdeckt haben; die Einzelmotive, so groß und frei sie an sich erfunden sind, namentlich die Teilung in zwei Geschosse, wirkt im Verhältnis zum Ganzen kleinlich. So gewaltig Bramantes That ist, so steht sie doch rein als Raumschöpfung, als Zentralbau, doch erheblich den gleichzeitigen Werken der Türken nach.

Ebenso wie an St. Peter zeigte sich Julius' II. ins Riesige gehender Bausinn im Palastbau: Bramante entwarf und begann den Palazzo della Pagnotta, als Sitz der päpstlichen Ämter: Ein Haus von 97,5 m Länge mit vier Ecktürmen, einem fünften über der Mitte an der neu durchgebrochenen Via Giulia, der aber über Sockelhöhe nie hinausgeführt wurde.

2873. Andrea Sansovino. Vergl. S. 194, M. 2755.

Ebenso groß und ebenso wenig von dem Erfolg gekrönt, den die Ausdauer bringt, waren Julius' II. bildnerische Pläne. Zwei Bildhauer zog er 1505 nach Rom, den aus Portugal kommenden Andrea Sansovino und Michelangelo. Sansovino schuf das Grabmal des Kardinals Ascanio Sforza (begonnen seit 1505) und des Girolamo Basso della Rovere (vollendet 1507) in Sta. Maria del Popolo, zwei jener Nischengräber Florentiner Art; doch klarer, größer im Entwurf, architektonischer in der Haltung; bewundernswert, namentlich durch die tief empfundenen, liegenden Gestalten der Kirchenfürsten, die bewegten, klar umrissenen, allegorischen Statuen, den Reichtum des ornamentalen Schmuckes. Michelangelo war eine größere Aufgabe zugedacht. Er sollte in Rossellinos Chornische von St. Peter dem Papst selbst ein Grabmal errichten. Aber der Neubau von St. Peter selbst verdrängte diese Absicht; Michelangelo zog sich gekränkt (1506) wieder nach Florenz zurück, fertigte jedoch bis 1508 die (schon 1511 zerstörte) Bronzestatue des Papstes für Bologna.

2874. Michelangelo's Sixtinische Decke. Vergl. S. 256, M. 2860.

In Rom erwartete ihn dafür eine malerische Aufgabe, die Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle (1508—1512). Ingrimmig hat sich Michelangelo gegen diese gewehrt: Denn er war Bildhauer, nicht Maler. Aber nachdem er sie einmal übernommen, wirkte er an ihr mit Feuereifer. Die Decke ist ein Spiegelgewölbe mit Kuppen, 48 : 16 m breit, 18 m über dem Boden des rechtwinkligen Raumes. Der Meister teilte sie durch 5 breite Doppelgurten der Breite nach und schuf so vier Mittel- und fünf Zwischenfelder, in denen er die Schöpfungsgeschichte schilderte: Sie zeigen, daß Michelangelo zunächst der Wirkung sich nicht sicher war: Die ersten Bilder sind von kleinem Maßstab, gefüllt mit Figuren, vollständig als (umgeklappte) Wandgemälde gedacht. Er kam immer mehr dazu, die Gestalten größer und in der Untersicht oder doch als frei schwebend zu bilden. Den Ansatz des Gurten bildet je ein Thron für die hier sitzenden Propheten und Sibyllen und auf den Seitenpfosten je ein nackter Jüngling. Sie sind je für sich als Bilder behandelt, farbig in farbige, perspektivisch je nach einem anderen Gesichtspunkt verkürzter Architektur gestellt: sodaß sie scheinbar auf einer rechtwinklig zur Kehle, also scharf geneigten Fläche sitzen: Sie drohen herunterzugleiten. In den Zwickeln und Lünetten weitere Gestalten, die Vorfahren Christi. Der Gedankengang der Bilderreihen ist des Malers eigenes Werk: Sündenfall und Erbsünde unter dem Gesichtspunkt der neuen platonischen Lehre, daß in der Endlichkeit die von der Idee seiner selbst abfallende Menschenseele in Sinnenlust und Sinnenleiden zu Grunde gehen müsse. Michelangelo sehnte sich nach dem Urlicht, das seine sündige Seele durchzitterte, nach dem glutvollen Feuer, das aus ihrem Ursein herausstrahlte. Er war nicht gläubig im Sinn des Mittelalters, nicht sicher und gewiß in der kirchlichen Lehre, sondern er suchte sie grübelnd oder in seherischer Begeisterung mit der Vernunft oder mit der bewußten Hingabe dieser zu erreichen. Seine Propheten und Sibyllen — der gewaltigste Teil seiner Schöpfung — beten nicht an und erhoffen nicht die innere Er-

leuchtung von oben: sie denken, sie wühlen in sich nach Erkenntnis. Gott Vater ist ihm nicht der stille, des fertigen Werkes frohe Greis; er stürmt als schaffende Kraft durch die Welt. Vom Höchsten bis zum Letzten ist das Werk ganz Leidenschaft, Zweifel, das Heranrücken der Persönlichkeit an die großen Glaubensfragen, ganz Individualität der Lehre gegenüber. Und so ist es auch malerisch keine Einheit geworden: Jenes künstlerische Zusammengehören der Teile ist nicht erreicht, das früher den Malern so oft gelang. Es ist durchaus bezeichnend, daß die Decke, als Kunstwerk betrachtet, trotz der übergewaltigen Größe der Gedanken wie der Einzelgestalten, keine Nachahmer fand. Mit diesem Werk war Michelangelos eigentliches Wesen zum Ausdruck gekommen: Der große Florentiner war wohl in Roms Dienst, aber er ertrug ihn schwer. Alle seine Kräfte kämpften in ihm gegen die Herrschaft des Gesetzes, der kalten Klarheit, die dort herrschte. Schon war die akademisch formrichtig schaffende Architektur in Rom zu weit entwickelt, um nicht die „Fehler“ der Decke alsbald zu erkennen. Aber gerade mit diesen oder wegen dieser ist sie eine gewaltige künstlerische That. Michelangelo fügte sich eben nicht der Regel, er bäumte sich gegen Roms Gesetzmäßigkeit auf; er blieb im höchsten Grade sich selbst treu, nur sich und der ungeheuren Bildnerkraft seiner Riesenseele. Nicht Decken wollte er malen, sondern Menschen bilden: Und wer das Geschlecht von Frauen und Männern an der Decke durchsieht, der wird den Meister in seiner Prometheusnatur hundertfach wiederfinden, Menschen erkennen, denen alles Kleine fehlt und an denen alles Große sich größert; die Kinder sind einer emsig gesuchten Natur und doch alle Schöpfungen eines diese überwindenden Riesengeistes.

2875. Sodoma.

Inzwischen war auch Raffael auf Bramantes Wunsch (1508) nach Rom berufen worden. Im Vatikan malten damals eine Anzahl Künstler, so neben Pietro Perugino ein Anhänger des Lionardo, Giovanni Antonio Bazzi. Er wurde nach seinem Laster Sodoma genannt, ist geboren zu Vercelli 1477, lebte später in Mailand, seit 1501 in Siena, seit 1507 bald in Rom, bald wieder in Siena, wo er mit Unterbrechungen bis zu seinem Tode (1549) blieb. Die prächtigen Decken des Vatikans zeigen, wohin die Kunst der Zeit strebte. Die kunstvolle Vermischung klassischen Ornaments mit Figürlichem, jenem als Rahmen, diesem als Inhalt des Deckenbildes; das Hinwirken auf eine einheitlich farbige Gesamtwirkung gehen auf antike Vorbilder zurück. Man war die mittelalterlichen Rippen am Gewölbe los geworden und setzte jetzt an deren Stelle eine gemalte Kassetteneinteilung, hierin dem Eindruck antiker Malereien aus den Thermen folgend. Man durchstöberte die alten, jetzt unterirdisch, als Grotten erscheinenden Gewölbe in den Ruinen Roms und nannte die dort gefundenen Malereien auf leicht erhabenem Stuckornament, jenes von Fabelwesen, Tier- und Menschengestalten durchflochtene Rankenornament der römischen Kunst „Grotteske“. Schon 1502 erhielt Pinturicchio den Auftrag, solche in der Bibliothek zu Siena so schön und zierlich als möglich, mit abwechselndem Schmucke der Felder zu malen. Morto da Feltre hieß der Maler, dessen Aufnahmen als Vorbild für die neue Kunstweise dienten. Sodoma war es, der sie zuerst in der Stanza della Segnatura, im eigentlichen Amtszimmer des Papstes, vollendet durchführte.

2876. Raffaels Stanza della Segnatura. Vergl. S. 234, N. 2858.

Als dann Raffael 1508 nach Rom berufen wurde, übergab ihm der Papst die Fertigstellung dieses Raumes. Er schlug Bazzis Decken und Wandbilder fort und behielt seine ornamentalen Arbeiten bei. Schon im Gegenstand von Raffaels Gemälden in der Stanza della Segnatura (1508—1511) offenbart sich ein Umschwung: Oben, an der Wölbung, die vier Fakultäten, deren Wirkensgebiet je durch eines der Eckbilder in einem der Antike oder der Bibel entlehnten Vorgang angedeutet wird. An den Wänden wurden die Gemeinschaften dargestellt, in denen die Fakultäten herrschen und in diesen ihre Führer zum Siege. Das Ganze ist von einer schwer zu enträtselnden Tiefsinnigkeit oder besser Vielheit von litterarischen Beziehungen; es ist eine Philosophie, vorgetragen in einer für die Darstellung abstrakter Gedanken

unzulänglichen Sprache, der Malerei. Sicher entschied hierin nicht Raffael selbst. Dem damals bei Beginn der Arbeit 25jährigen Künstler stand wohl auch nicht der Sinn nach der trockenen Arbeit des Suchens danach, welcher unter den Heiligen und Kirchenlehrern auf dem zuerst auszuführenden Bilde der Besprechung über das Sakrament der Messe mit angebracht werden müsse. Er mochte nicht eben gefördert werden durch die Frage, ob der Kopf des vor 7 Jahren wegen Ketzerei verbrannten Savonarola hier unter den Auserwählten mit erscheinen solle. Daß er hier auftritt, ist aber ein Zeichen dafür, daß das Papsttum seinen Frieden mit den von ihm ausgehenden Gedanken der Umkehr der Wissenschaft zum Glauben gemacht hatte, daß es sich im Gefühl der vollzogenen Umkehr stark fühlte.

Das zweite Bild, das Raffael im Vatikan schuf, scheint die Schule von Athen gewesen zu sein. Auf einer Tempeltreppe sammeln sich zahlreiche Gestalten von klassischer Schönheit, in denen sich so ziemlich die ganze humanistische Altertumskenntnis offenbart. Schon ein Menschenalter später wußte kein Mensch mehr, wer alles auf dem Bilde dargestellt sei: Pythagoras nahm man für den Apostel Matthäus, Platon und Aristoteles für Petrus und Paulus. Erst moderne Gelehrsamkeit hat all den ins Bild geheimnisten Beziehungsreichtum wieder herausgeklaubt. Das Wichtige war die Einführung von Aristoteles und Platon in den Verwaltungsraum des heiligen Stuhles, die amtliche Einsetzung der antiken Philosophie in den Mittelpunkt der Kirche. Das sind Gedanken, die wohl mit der Politik und der Theologie, wenig aber mit der Kunst zu thun haben. Raffael lag wohl zunächst daran, künstlerisch sich aus dem Auftrage zu ziehen, indem er sich an das Vorbild eines inzwischen unter Savonarolas Einfluß in den Dominikanerorden Eingetretenen, dem Fra Bartolommeo, anschloß. Vergl. S. 233, N. 2658 a. Sein Bild der Messe teilte Raffael gleich Bartolommeos Jüngstem Gericht im Spital Sta. Maria nuova in Florenz (1498—1499) und gleich seiner eigenen Darstellung der Verehrung der Dreifaltigkeit im Kamaldulenserkloster S. Severo (seit 1505) zonenartig in eine Reihe von Vorgängen: Gottvater und darunter Christus mit der Taube; in die Mitte die Jungfrau und Johannes der Täufer; neben ihm die Kirchenväter auf Wolken sitzend, ruhig im Halbkreis thronend; unten aber auf Erden die menschlich Irrenden zu einer belebteren Gemeinschaft um die auf dem Altar stehende Hostie vereint. Höchst bewundernswert ist, wie Raffael die trockene, unkünstlerische Aufgabe überwand; wie er den Himmel und die Erde, jenen in seiner ruhigen Heiterkeit, diese in ihrer selbst dem Heiligsten sich nahenden Leidenschaft, darstellte; bewundernswerter noch die Größe und der Schwung jeder einzelnen Gestalt, die hier zuerst den vollendeten Typus seiner Kunst zeigt. Auf römischem Boden verliert er plötzlich alles Suchende, Ungewisse aus seiner Schaffensart, findet er den Stil, den er nunmehr ohne wesentlichen Wandel einhielt. Dadurch wurde die Schule von Athen trotz ihres unkünstlerischen Inhalts ein Meisterwerk großartigen Aufbaues. Es war für Jene nicht minder schön, die es mißverstanden: Ein Beweis mehr dafür, daß der Inhalt nicht den Wert bestimmt. Es gelang der rasch erlernten Kompositionskunst des jungen Meisters, die an sich gleichgültige Gesellschaft in eine innere Beziehung, in geistige Bewegung zu bringen; noch hielt seine Kraft aus, den einzelnen Gestalten eine gewisse Individualität zu geben. An der Sisyphusarbeit, sich einen Zoroaster oder Theophrast aus der gewiß nur sehr bescheidenen Kenntnis seiner Werke zu erklügeln, muß schließlich auch der Größte erlahmen: Und so kommt schon in das Bild eine schönzeichnerische Eintönigkeit, eine gleichförmig normale Körpervollendung, ein gewisses Phrasentum des Faltenwurfes und der Muskelpracht, wie sie die antiken Reste, wie sie der eben gefundene Laokoon lehrten. Raffael schwelgte in junger Könnerschaft, während nebenan Michelangelo mühsam rang, um sich selbst zu genügen. Mehr noch des antiken Geistes voll ist das dritte Bild, der Parnaß: Das Dasein in dichterischer Gehobenheit, eine Gemeinschaft in weltlicher Schönheit und Verfeinerung weltlichen Genusses war schon

mehr dem Sinne des jungen Künstlers gemäß, der aus der Kindlichkeit und Unschuld seiner kleinstädtischen Vergangenheit nun in die Breite und Verworfenheit der römischen Verhältnisse getreten war. Das vierte Bild, die Gerechtigkeit, wurde an eine Wand verwiesen, an der ihrer Darstellung wenig Raum blieb: Der eigentliche Inhalt der Ausschmückung ist nicht Gerechtigkeit und nicht Dichtung, sondern die Versöhnung der Kirche mit dem Geist der Alten.

2877. Stanza dell Eliodoro.

In der zweiten Bilderreihe, in der Stanza dell Eliodoro (1512—1514), gelang es dem jetzt schon als der größte Maler seiner Zeit gefeierten und daher mit größerer Selbständigkeit auftretenden Raffael, sich von dem Programm der Theologen frei zu machen, Vorgänge, nicht Begriffe, zum Gegenstande seiner Malereien zu erhalten: Gott hilft allezeit der Kirche! war das Thema. Er konnte es durch allgemein verständliche Beziehungen auf die jüngsten politischen Vorgänge in Bildern zum Ausdruck bringen, denen eine einheitliche Handlung zu Grunde lag; er konnte Bildnisse, das reale Leben, reichlicher an die Stelle der Idealgestalten, des erdichteten Lebens, stellen. Erst Papst Leo X., unter dem die Bilder vollendet wurden, trat ihm mit seinen Wünschen auf Verherrlichung der eigenen Persönlichkeit störend dazwischen.

2878. Agostino Chigi.

Die hohe Geistlichkeit und der Adel Roms dachten noch nicht daran, dem Beispiele Julius II. in der Pflege der Kunst zu folgen. Wohl aber unterzog sich dieser Aufgabe der Mann, der in mehr als einem Sinn der Nachfolger der Medici war, der große Bankherr Agostino Chigi. Schon sein Vater war aus Siena nach Rom gekommen und hatte dort sein Bankhaus auf eine mächtige Höhe gebracht. Die Fürsten Italiens machten bei ihm ihre Anleihen, seit das Haus Medici in den politischen Sturz seines Hauptes verwickelt war. Der Sohn folgte dem Beispiel der Florentiner, den Wert seines Handels in Kunstleistungen den Landsleuten vor Augen zu stellen, durch diese die Aufmerksamkeit auf seinen Reichtum und zugleich auf dessen für das Gemeinwohl nützliche Verwendung zu lenken. Auch er trat in ein persönliches Verhältnis zu den von ihm beschäftigten Künstlern; liebte es, in ihrem anregenden Kreise zu verkehren, sie zu fördern, ihre Arbeiten teilnehmend entstehen zu sehen.

Seine Villa Farnesina, die 1509—1510 sein sienesischer Landsmann Baldassare Peruzzi (nach anderen Raffael) entwarf, war ein Werk von hohem Geschmack, einfach in den Grundformen und doch dabei königlich in Anlage und Aufbau. Der Mangel an äußerem Prunk ist bezeichnend für die Art, wie Chigi den Medici auch in der Bescheidenheit, im Bestreben, nicht allzu augenfällig sein Geld zur Schau zu bringen, nachstrebte. Durch seine Verbindungen auf dem laufenden über den Stand der künstlerischen Dinge, griff er, als es an das Ausmalen des Baues ging, über Florenz und die Marken, woher der Papst seine Künstler bezog, nach Venedig und berief von dort, aus der Schule des Giorgione, einen von dessen begabtesten Schülern, Sebastiano del Piombo (geb. 1482, bis 1509 in Venedig).

2879. Sebastiano del Piombo.

Schon malte Peruzzi in den neuen Sälen. Nun fügte der Venetianer seine, stark an seinen Lehrer sich anlehnenden Werke hinzu. Sie sind weniger um ihrer selbst willen als dadurch wichtig, daß hier zuerst die malerische Auffassung Venedigs nach Rom getragen und der koloristischen der Urbinaten wie der zeichnerischen der Florentiner entgegengestellt wurde; er stellte die Malerei, die im Ölbilde ihren Schwerpunkt hat, der aus den Tempera und dem Fresko hervorgegangenen zur Seite; die Weichheit der durch Halbtöne gebundenen Gesamtwirkung der Freude an höchster Entfaltung der Einzelfarbe und der kühlen, lichten Malweise auf nassem Kalk. Noch mehr brachte Sebastiano: Er hatte in Venedig gelernt, das Bildnis in einer höheren Auffassung zu geben, als es in Florenz gepflegt wurde, das Bildnis als geschichtliche Urkunde, in dem die Eigenart des Menschen nicht bloß in dem Bau seiner Glieder, sondern im Zusammenfassen seines Wesens in einem augenblicklichen Ausdruck geboten wurde. Die Lombarden liebten es, das Bildnis in voller Seitenansicht, medaillenartig, zu geben,

Vergl. S. 235, N. 2850. Lionardos Mona Lisa ist der erste, vollständig gelungene Versuch mit der halben Vorderansicht; Giorgione hatte Bewegung ins Bildnis gebracht, liebte es, den Oberkörper von hinten, den Kopf zum vollen Ausblick aus dem Rahmen heraus umgewendet darzustellen, als sei der Gemalte durch plötzlichen Zuruf auf den Beschauer aufmerksam geworden. Nicht mehr die statuarische Haltung, sondern das scheinbare Nichtbeobachtetsein gab dem Bild den Grundzug. Als solches ist die dem Giorgione, dem Raffael und wohl mit dem meisten Recht dem Sebastiano zugeschriebene berühmte sogenannte Fornarina (Uffizien, 1512) eines der wichtigsten Werke; ferner sind der nach rückwärts sehende Violinspieler (Palazzo Sciarra zu Rom, von Raffael?), die sogenannte Dorothea (Berliner Museum) solche Bildnisse von ausgesprochenem malerischem Grundzug und von jener venetianischen Feinheit in der Behandlung lebenswarmen Frauenfleisches.

2880. Raffaels Tafelbilder.

Den tiefsten Einfluß gewann dieser Einschlag venetianischer Kunstauffassung auf Raffael: Das zeigt sich in seiner Donna Velata (Palazzo Pitti), einer vollreifen Römerin mit weißem Kopftuch; seiner Fornarina (Palazzo Barberini zu Rom) mit nacktem Oberkörper, dem Bildnisse eines glühend sinnlichen Weibes, wohl desselben, das Sebastiano in jüngeren Jahren malte. Der reifere Mann fand, durch den Venetianer angeregt, größeres Gefallen an vollen, gerundeten, reifen Frauenformen. Und dies sinnliche Gefallen trug er auch in die Bilder, in denen er immer aufs neue seine Kunst des Aufbaues übte, in die Madonnen. Sie wurden farbig reicher, körperlich voller, sie gewannen an Weltlichkeit und an weiblicher Schönheit, ohne an edler Menschlichkeit und Sittlichkeit einzubüßen. Der junge Kleinstädter sah das Heilige als etwas unendlich Fernes, der gefeierte Römer erkannte seinen Zusammenhang mit dem irdischen Dasein: Er wußte die ruhige Schönheit an Stelle der Frömmigkeit, die Vornehmheit an Stelle der Anmut zu setzen. Er kehrt vielfach zur Form des Andachtsbildes zurück. Die sogenannte Madonna di Fuligno (Rom, Vatikan) zeigt die Jungfrau auf den Wolken, jene mit dem Fische (Prado zu Madrid) nach alter Weise vor einem Vorhange thronen, Heilige ihr zur Seite. Wohl ist die Starrheit des alten Systemes durchbrochen, die Beziehung zwischen den Heiligen und der Jungfrau inniger; wohl sind die Farben von bisher bei Raffael nicht gekannter Glut: Aber die Kindlichkeit, die gerade an seinen frühesten Bildern entzückt, die unbefangene Gläubigkeit hat die römische Luft vertrieben: Ein mystisch symbolischer Zug ist an deren Stelle getreten. So vor allem an der heiligen Cäcilia (Pinakothek zu Bologna), die mit anderen Heiligen das himmlische Echo ihrer Musik erwartet, weltentrückt, vergessen in Tonschwelgerei, in verzückter Hingabe an das Wunder. Aber der eigentlich höchste Sieg der raffaelischen Kunst dieser Zeit ist die Madonna della Sedia, in der es ihr gelang, die heilige Frau mit dem Kinde in einen engen Kreis in der überzeugendsten und schlichtesten Weise zusammenzukomponieren, auf einem Haufen und doch klar und wohl abgewogen; und in der er ferner die lebhaftesten Farben, selbst bunt gestreifte und gemusterte Stoffe, wie er sie sonst zu Gunsten idealer Wollengewebe vermieden hatte, zu einer meisterhaften koloristischen Wirkung zusammenflocht.

2881. Raffael und Michelangelo.

Zwei Parteien standen sich unter den Künstlern in Rom gegenüber, an der Spitze jeder ein gewaltiger Künstler: Einsam und finster, gewaltsam ringend, hinter verschlossenen Thüren arbeitete Michelangelo. Wohl fühlte jeder, daß er ein Einziger, ein Übermensch sei. Papst Julius II., auch in seiner Selbstsucht und Tücke ein großer Mann, verstand ihn und ließ ihn gewähren. Die Kleinen am Hof und in den Werkstätten lächelten über ihn und seine Absonderlichkeiten. Heiteren und sonnigen Sinnes wandelte dagegen Raffael im Glück, ein Mann, dem alles gelang, der jede Aufgabe glänzend zu erfüllen wußte, der jede neue Anregung willig entgegennahm und zu seinem Eigen machte. Ihm folgte gern und laut zujubelnd die Menge; er bot ihr den vollkommensten Ausdruck dessen, was ihr als Ziel der Kunst vor

Augen schwebte. Michelangelo trug die Last der ganzen Kunst von Florenz auf seinen Schultern in der Absicht, sie so weit vorwärts zu tragen, als seine Kraft es nur irgend vermochte, dem Stein, der Farbe noch nie Gesagtes, noch nie Ergründetes zu entlocken; Raffael kam aus dem frischen Kunstboden der Apenninen, um frohen Herzens die Arbeit anderer zu seinem schönheitlichen Schaffen zu verwerten. Und den Einsamen überkam wohl der Neid über den Glücklicheren, der so Vollendetes ohne Mühe schuf, der so rasch ihm absah, was er unter Größe der Form verstand, und es so viel augengerechter darzubieten wußte. Es überkam ihn noch mehr der Gedanke, jenem das bequemere Gebiet des Schönen zu überlassen und, in sich selbst einkehrend, nach dem Machtvollen, innerlich Erlebten zu suchen. Seit Julius II. tot war, gab es in Rom keinen mehr, der dem Michelangelo in das einsame Gebiet des Schöpfungsgewaltigen auch nur nachempfindend zu folgen vermochte.

21) Die Kunst in Rom unter Leo X.

2882. Ein Medici als Papst.

Die jetzt schon unangefochtene päpstliche Selbstherrschaft fiel dem Sohne des Lorenzo de' Medici zu, einem von jenen, die gelernt hatten, die Gewalt im Staate auf das Geld zu stützen. Dazu einem Manne, der völlig sich eingelebt hatte in die Gedanken des Humanismus, dem wohl nach der innersten Herzensmeinung die Philosophen die christlichen Wahrheiten nicht bestätigten, der daher nur jenes für wahr hielt, was sich philosophisch erweisen lasse. Es fehlt gänzlich an Nachweisen dafür, daß Leo X. irgend welches herzliche Verhältnis zu der Lehre hatte, der er seine gewaltige Macht verdankte, außer der Freude an dieser Macht. „Laßt uns das Papsttum genießen, da es Gott uns beschieden hat!“ Er genoß es in seiner Weise: Fett und schlaff, wie er war, ergötzte ihn alles das, was sich ihm darbot, was er ohne eigene Handlung entgegennehmen konnte. Er war ein Genußmensch nicht der Art, daß er tolle Gelage veranstaltete und leidenschaftlichem Vergnügen nachjagte: Freude machte ihm, wobei man nicht in Schweiß kam, vor allem die Musik: Still sitzen und andere Kunst machen lassen, solche, die ohne weiteres sinnenfällig ist; sich andichten lassen von seinen Kardinälen Bibbiena und Bembo, in schönen, völlig stilgerecht antiken, von Grunde wieder nur musikalisch wirkenden Versen ohne Kraft und volkstümliches Leben; Festaufzügen und Theaterspielen zusehen, deren derbe Späße einmal mit der Spendung des apostolischen Segens oder ein anderes Mal mit dem Durchprügeln des Dichters endeten; — das war die Art der Kunstpflege, die er vor allem schätzte. Kein Zug weist darauf hin, daß der Mann, der schon als Kind geistlicher Großwürdenträger geworden war, der seine Ämter spielend verwaltete, später zu einem tieferen Ernst gekommen sei; daß er für die Kunst etwas geleistet habe, solange ihm nicht die gewaltigen Mittel des von Julius II. gestärkten päpstlichen Stuhles zur Verfügung standen. Er betrachtete wie überall seines Vorgängers Überlieferung folgend, die Kunstpflege als eine Aufgabe des heiligen Stuhles.

2883. Das Theater.

Seine persönlichen Neigungen gehörten sichtlich dem Theater. Aber auch hierin folgte er nur dem Beispiel der Rovere und deren Haus. Raffael Riario, der Nepote des Sixtus, hatte als einer der ersten das Theater in Rom gepflegt, und zwar dadurch, daß er den Aufführungen, die Pomponius Laetus und seine römische Akademie zur Heranbildung der Jugend in klassischer Sprache und Sitte veranstaltete, eine größere Öffentlichkeit gab. Der Humanist Sulpicius mahnte ihn dringend, in Rom ein Theater zu bauen: Kirchen habe es genug, die zu bauen bleibe dem jungen Kardinal im Alter Zeit. Das alte geistliche Schauspiel trat mit diesen Bestrebungen in Verbindung, jene „heilige Aufführung“, in der in Form des Wechselgesprächs ein Stück der Bibel oder Heiligenlegende mehr im Sinne der Belehrung als des dramatischen Aufbaues vorgeführt wurde; und zwar derart, daß nicht die Bühne sich scenisch verwandelte, sondern die Aufführung von Bühne zu Bühne fortschreitend dem von vornherein sichtbaren Aufbau der

Scenen folgte. Diese hatte weniger ein Nacheinander als ein Nebeneinander, also eine große Länge; sowie auch ein Übereinander. Unten seitlich befand sich der Höllenrachen, in dem die Teufel lärmten; davor die Hauptbühne mit ihren Sonderplätzen, die durch Inschriften und Malereien als Wald oder Zimmer, bestimmte Stadt oder Tempel gekennzeichnet waren; darüber im Hintergrund der Himmel: Die Teilung wie auf so vielen der zeitgenössischen Bilder, wie auch auf der Disputa Raffaels. Man schlug die Bühne in Kirchen, später als der Raum nicht mehr ausreichte, auf Plätzen auf; man spielte auf ihr an mehreren Stellen zugleich, da die heilige Aufführung sich nicht als Einheit im Dramatischen, sondern mehr als eine solche im Sinne der lebenden Bilder darstellte, an das Auge, die Schaulust sich wendete. Florenz war bis zum Auftreten Savonarolas die Stadt gewesen, die an Erfindungen in diesem Gebiet am reichsten war. In Riarios Palast zu Rom spielte man 1492 schon auf ähnlich gegliederter Bühne Stücke, die die Befreiung Granadas aus der Hand der Mauren u. dergl. darstellten. Aber Rom blieb nicht die Führung vorbehalten: Ferrara unter der Regierung des Ercole I. begann 1486 eine lange Reihe von Vorstellungen der alten Römer Plautus und Terenz; Mantua sah 1471 die erste Aufführung in der Volkssprache, den Orfeo des Polizian; in Mailand dienten Bramante und Lionardo der Bühne, half letzterer die Huldigung der 7 Planeten durch großartige Bühneneinrichtungen verherrlichen. In Urbino waren es wieder die Rovere, die der Bühne und der Festausschmückung im klassischen Sinne die Hand boten: Girolamo Genga scheint hiebei der eigentlich leitende und erfindende Künstler gewesen zu sein. Er arbeitete vorzugsweise in Rom, wo er unter den Borgia und unter Julius II., der, wie es scheint, im allgemeinen das Theater nicht liebte, bei der Feier des Besuches von Francesco Maria della Rovere 1510 und von anderen Fürstlichkeiten zu Aufführungen kam.

Schon bei Leos X. Einzug in Rom waren die Festlichkeiten ganz im Geist der Antike gehalten, machten sie von sich lange Zeit reden, als das Wiederaufleben klassischer Zeiten. Verwendete man doch alte Statuen an den Schmuckbauten, schuf man doch wohl schon hier, wie später beim Einzug in Florenz als verwittert gemalte klassische Scheinarchitekturen, in denen die Architekten, durch eigentliche Zweckbestimmung des Baues nicht behindert, ihrer Schaffenslust freie Zügel lassen konnten.

Rom wurde während Leos Pontifikat zur ersten Theaterstadt der Welt. Auch hierin galt es, die klassische Überlieferung anzunehmen: Brot und Spiele! Selbst Raffael arbeitete für die Bühne; Bramante und Peruzzi wendeten auf sie jene Reliefperspektive in der Behandlung des Bühnenraums an, die die Bildhauer von Florenz vorher schon gefunden hatten. Hier wurden die Dichtungen des Ariosto aufgeführt. Aber ein wirkliches Drama kann eine Zeit ohne Gewissen nicht schaffen, eine Zeit, die Notwendigkeit der Sühne für die böse That nach deren gutem Gelingen nicht versteht. Das römische Drama unter Leo war lediglich eine Vergröberung jenes der ebenso gewissenlosen Kaiserzeit, kam über Schönrednerei und rohe Gewaltthat, über kecken Witz und lustige Gaukelei als Zwischenspiel nicht hinaus: Bibbienas Calandria, Macchiavellis Mandragola haben den besten Teil ihres Ruhmes von der Saftigkeit ihrer Zoten her. Um diese in vollstem Glanz dem päpstlichen Hofe vorzuführen, mußten stellengierige Priester in Rom als Schauspieler, geldgierige draußen „in der Christenheit" mit der Lärmtrommel agieren, die Mittel durch den Ablaß herbeizuschaffen.

2884. Leo's Kunstpolitik.

Das Bewußtsein, daß der Papst für die Kunst sorgen müsse, deckte sich bei Leo X. mit der mediceischen Überlieferung, daß dem Fürsten diese Pflicht obliege. Doppelt deutlich empfand man dies in Rom nach dem glänzenden Siege des Papsttums auf dem 5. vatikanischen Konzil. Noch hatte die Ansicht bestanden, daß die Persönlichkeit des Papstes der Aufsicht der allgemeinen Kirche, also der Gemeinschaft der Fürsten, Bischöfe und gelehrten Korporationen unterstehe; daß diese die eigentliche Machtquelle darstelle, nicht die physische

Person des Papstes. Dem Papste sollte die Macht nicht selbständiger Eigenbesitz als Erbe Petri sein, sondern wie das Recht des Einsetzens solle die allgemeine Kirche auch das des Einschränkens, der Mitwirkung an kirchlich wichtigen Dingen haben, namentlich das Recht der Reformation gegenüber dem als physische Person nicht unfehlbaren Papst. Julius II. hatte das letzte Wiederaufleben dieses die päpstliche Machtvollkommenheit beschränkenden Geistes durch das vatikanische Konzil niedergeworfen. Leo X. erntete den Erfolg nach beiden Richtungen in der Auflösung der pragmatischen Sanktion für die gallikanische Kirche, also in der Herstellung der kirchlichen Einheit unter päpstlicher Selbstherrschaft. Durch Jahrhunderte währender Kämpfe, all die vielen Mühen um Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern waren endgültig zu Gunsten eines Papstes entschieden, der an den kirchlichen Dingen kaum Anteil nahm. Julius hatte zum Denkmal dieses Sieges dem Raffael den Auftrag gegeben, die Stanze des Heliodor zu malen; ein Denkmal dieses Sieges sollte auch die Peterskirche werden. Wir werden sehen, inwieweit es Leo gelang, diese künstlerischen Gedanken durchzuführen, dem Papstgedanken Julius', dem er seinem theologischen Wesen nach zu genügen außer stande war, wenigstens künstlerisch gerecht zu werden.

2885. Michelangelo's Grab Julius II.

Julius hatte aber auch in seinem Vermächtnis dafür Sorge getragen, daß ihm persönlich ein würdiges Grab bereitet werde, so großartig, wie es ihm als Selbstherren in Kirche und Staat gebühre. Seine Erben schlossen mit Michelangelo den Vertrag auf Fertigstellung der lange begonnenen Arbeit ab. So leidenschaftlich er sich auf deren Erfüllung warf, so wenig kam sie zu erfreulichem Fortschritt. Uns blieben von seiner damaligen Thätigkeit einige Skizzen, einige nur aus dem Rohesten gehauenen Statuen (im Boboligarten zu Florenz), die beiden gefesselten Sklaven (im Louvre), die Gruppe eines seinen Gegner niederdrückenden Siegers, eine Viktoria (Nationalmuseum zu Florenz) und das Bildnis des sitzenden Moses (in S. Pietro in Vincoli in Rom). Schon 1516 mußte Michelangelo die Vollendung des halbfertigen Denkmales aufgeben, da ihm nun der Papst Leo X. (1513—1521) den Bau der Schauseite von S. Lorenzo übertrug. Leo wollte eben nicht, daß der größte Mann Roms dem toten Rovere diene; er verzichtete lieber für Rom auf eines der gewaltigsten Kunstwerke, als daß er seines größeren Vorgängers Grab schmückte. Die Sklaven aber, die so echt nach ihres Meisters Art gefesselt sind, mehr durch die Absicht auf völlig geschlossenen Umriß, als durch ihre Bande, geben in der Meisterschaft der Behandlung der gespannten Muskel wie schlaffer Haut, in der unerschöpflichen Fülle des anatomischen Könnens einen Beweis, was man zu erwarten hatte; der Moses in seiner Riesengröße, seiner innerlich stürmenden Leidenschaftlichkeit, der Wucht seiner Linienführung lehrt, daß die italienische Kunst noch nicht zu Ende mit ihrer Schaffenskraft, daß auch jenseits des 3. Halbjahrtausends ein Fortschreiten möglich war zu vertieft Eigenartigem, nicht bloß zu verschönert Allgemeingültigem.

2886. Michelangelo in Florenz.

In Florenz fand Michelangelo wieder kein Glück. Schon 1518 löste der Papst den Vertrag mit ihm; ließ der Meister alles, was inzwischen geschaffen war, verfallen: Nicht ein Stein vom Werke zweier Jahre erhielt sich. Man hielt in Rom Michelangelo für „schrecklich“. Der Papst wußte wohl, daß alle, auch Raffael, von ihm gelernt hatten. Wenn er sich selbst in einem Brief voll bitteren Selbsthohnes, den er an Kardinal Bibbiena schrieb, verrückt und einen Narren nennt, so wiederholt er wohl nur die Stimme des päpstlichen Hofes: Michelangelo floh ihn, er war nicht zu bewegen, in das Rom Leos X. zurückzukehren, er dachte ernstlich daran, nach der Türkei zu gehen. Für die gewaltigste Persönlichkeit der Zeit, für die einzige wahrhaft freie, fortstrebende Kraft war Rom nicht der Platz. Michelangelo schied grollend von dort. Nirgends giebt es einen Beweis dafür, daß er dem sieghaften Urbinaten ein anderes Hindernis in den Weg stellte, als daß er dessen früheren Freund, späteren Neben-

2887. Sebastiano und Raffael. buhler, Sebastiano del Piombo, in seinen Arbeiten unterstützte. Er folgte nicht dessen Ruf nach Rom, als dieser hoffte, durch Michelangelos Anwesenheit Raffael aus dem Sattel zu heben; so mißtrauisch er geworden war, so wenig scheint er in die Verleumdungen gegen den Begünstigteren eingestimmt zu haben. Aber man konnte es den nach Selbständigkeit und Eigenart Strebenden nicht wohl verargen, daß sie gegen den breiten Troß der Raffaelschüler auftraten, die an den immer mehr wachsenden Aufgaben ihres Meisters in einer Weise teilnahmen, die nur schwer erkennen läßt, wo der Meister und wo der Schüler den Pinsel ansetzte. In der Zeit, in der Michelangelo auf scharfe Entwicklung der Sonderart hinwirkte, konnte man nicht billigend jener gleichmachenden Schönheit zusehen die mit Übergewalt in die Kunst hereinbrach, jener römischen Gesetzmäßigkeit, die das Ich erdrückt, um an seine Stelle ein fertiges Ideal zu setzen.

Vergebens kämpfte Sebastiano gegen den größeren Meister an. Er konnte sich seinem geistigen Einfluß selbst nicht entziehen, im Wettkampf lernte er von ihm, wie jener an seiner Kunst sich gebildet hatte. Sebastianos Pieta (Petersburger Eremitage), mehr noch jene für S. Francesco zu Viterbo lassen seine Mittelstellung zwischen den beiden Meistern deutlich verfolgen. Schon gehen die Körperformen ins Leere, schon sind die Bewegungen übertrieben; aber es entstehen doch Bilder von mächtigem Schwung und bei metallischem, glattem Vortrag der Farbe von feiner, der Buntheit absichtlich entsagender Stimmung.

2888. Sodoma. Im Jahr 1513 erschien auch Sodoma wieder in Rom, beauftragt von Chigi, die oberen Säle der Farnesina zu malen. Er hatte eine glückliche Hand, namentlich in der Darstellung des Alexander und der Roxane: Die Braut, einer der schönsten, in Scham und Scheu rührenden Frauenköpfe der Renaissance, auf dem Lager sitzend, von Engeln entkleidet; der Bräutigam mit der dargebotenen Krone ihr nahend; Dienerinnen und klassische Gottheiten, spielende Engel und eine heiter edle Architektur. Er kehrte bald nach Siena zurück, wo er meisterhafte Werke schuf, freilich nicht alle von gleichem Wert, sondern seiner sorglosen Art gemäß viel Schönes mit manchem Unfertigen mischend.

2889. Raffael am päpstlichen Hof. Mehr und mehr trat Raffael dem päpstlichen Hof näher. Wie er schon Julius' II. Bildnis gemalt hatte (Palazzo Pitti in Florenz), so folgten jetzt die Vornehmen des neuen Herrn, der Kardinal Bibbiena (Prado, Mailand) und der gelehrte Tommaso Inghirami (Palazzo Inghirami zu Volterra), die Grafen Castiglione (Louvre zu Paris) und andere mehr, deren Bilder verschollen sind; er malte die Medici und den Papst, diesen in Gemeinschaft mit den Kardinalen Giulio de' Medici, seinem Neffen, und Lodovico de' Rossi (Palazzo Pitti), Bilder von einer Farbe, die manchmal klar durchbrechenden venetianischen Einfluß verrät, immer aber von ruhiger Vornehmheit zeugt. Auch Chigi nahm ihn in Anspruch. Für ihn schuf er die von Michelangelos Deckenbild beeinflußten Sibyllen in Sta. Maria della Pace (1519), aber auch die ersten Werke aus der antiken Sage, den Polyphem und die Galathea in der Villa Farnesina (1514), in denen er Sodomas fein antikisierende Heiterkeit mit hoher Vollendung weiter führte.

2890. Stanza dell' Eliodoro. Aber wie Leos X. engherziger Kunstverstand Rom um das Juliusdenkmal in seiner vollen Größe und Schönheit und die Welt um mehrere der Arbeitsjahre eines ihrer größten Söhne brachte, so griff er kaum minder unkünstlerisch in Raffaels Schaffen ein. Unter Julius II., der wohl in späteren Jahren erkannt haben mochte, daß die Theologie und Philosophie schlechte Berater in Fragen der Kunst seien, hatte der junge Urbinate freiere Hand in der Wahl der in einem zweiten Saale zu malenden Gegenstände bekommen. Hier konnte er in der Vertreibung des Heliodor — in Wahrheit Ludwigs XII. —, in der Umkehr des Attila vor den Thoren Roms, mit Bezug auf die Umkehr der Franzosen nach der siegreichen Schlacht bei Ravenna schildern; in der Befreiung Petri die eigene Befreiung nach

jener verlorenen Schlacht und jene der Kirche aus der drohenden Gefahr; der Messe von Bolsena als der Wiedereinsetzung der Frömmigkeit, des Wunderglaubens: In diesen vier geistreich gewählten Beispielen des Sieges des Papsttums konnte er statt erklügelte wirklich lebendige Menschen vorführen, die nicht auf die Bühne des Gemäldes treten gleich den Schauspielern, um ihren Monolog zu sagen; sondern die handeln, leiden, sich bewegen, kämpfen oder unterliegen. Aber Leo war auch hier nur besorgt, seinen Vorgänger zu verdrängen, indem er den Maler zwang, ihn persönlich in die Bilder einzuführen: Auf der Tragbahre thronend, dem Heliodor gegenüber; als Leo I., als Besieger Attilas in dem zweiten Hauptbilde.

Was den Bildern ihren hohen Wert giebt, ist allein Raffaels eigenstes Werk: Der Schwung im Aufbau; die vollere, weichere Farbe; die Benützung der Tonmassen zur Gliederung der Bildfläche; die kühne Lebendigkeit und der Reichtum der Bewegungen; und vor allem die wieder frischer werdende Art der Individualisierung der Gestalten, der Versuch, aus dem gleichmäßigen Abmaß der Glieder und der idealistischen Form zur Darstellung festumfügter Sondergestalten zu gelangen; die malerischen Fortschritte, wie sie durch die Venetianer angeregt waren, in den Entwurf mit hereinzunehmen: Der Mondschein, der Fackelglanz, das Himmelslicht um die Engel in der Befreiung Petri, dies Spielen des Tones und der farbigen Beleuchtung, das Streben, an Stelle der zeichnerischen eine vorwiegend malerische Grundlage für das Bild zu finden, hat die Zeitgenossen mit Recht in höchstes Entzücken versetzt.

2891. Entwürfe für Teppiche.

Kein Wunder, daß dem Papst der Tausendkünstler, der in das begonnene Bild in höfischer Gewandtheit die neuen Wünsche meisterhaft einzugliedern wußte, besser gefiel als Michelangelo, der Herr seines Kunstwerkes zu bleiben eifersüchtig bemüht war; und daß nun die Aufträge alle dem als Mensch wie in seiner Kunst so viel umgänglicheren, leichter verständlichen Raffael zufielen. So schuf dieser für den Papst 1515—1516 schon mit Hilfe seiner Schüler die Zeichnungen für die Teppiche, mit denen die unteren Teile der Sixtinischen Kapelle geschmückt werden sollten: In dem Augenblicke, in dem der von ihm bevorzugte Maler den Höhepunkt seines malerischen Könnens erreicht hatte, gab er ihm eine Arbeit, in der die malerische Ausführung der mühsamen und handwerklichen Thätigkeit eines Webers in Brüssel, wahrscheinlich dem Pieter van Aelst, überlassen wurde. Wie für die niederländische Kunst die fremde, aber doch berauschend wirkende Vollendung dieser Werke geradezu die Vernichtung anbahnte, so zeigt sie für Rom, wie wenig Leo X. seinen Maler verstand. Meisterhaft erledigte sich dieser wieder seines Amtes (Kartons im South Kensington-Museum zu London, Wiederholungen der Webereien im Vatikan zu Rom und in verschiedenen anderen Sammlungen). Er schuf Typen: Mit Recht sagte man, der in Athen predigende Paulus rede nicht nur, er sei der Redner kurzweg, jedes Glied helfe zum Ausdruck der Handlung. Es steckt in diesen Werken eine ungeheure Kraft des Erfassens der Sachlage, des Erzählens der Vorgänge und des Anteiles jedes einzelnen an ihnen. In gleicher Weise an den späteren Werken in der Stanza dell' Incendio (1514—1517), in der die Thaten Leos III. und IV. dargestellt werden, um damit Leo X. die erwünschte Huldigung darzubringen, indem sein Bildnis wiederholt an die Stelle dessen seiner Namensvorgänger tritt. So in der Sarazenenschlacht bei Ostia, zu der Raffael wohl nur die Skizzen, herrliche Kampfszenen nackter Männer, lieferte, Beweise dafür, wie gewaltig seiner Zeit Michelangelos Karton und nun die späthellenischen Bildwerke auf ihn gewirkt, wie aus den jugendlich gerundeten Gestalten seiner Frühzeit in Rom solche mit übermächtig ausgebildeten Muskeln wurden. Der Burgbrand steigert sich dieser Richtung nach: Schon Vasari sah in ihm eine nicht ganz glückliche Nachahmung. Auf Michelangelo geht auch Raffaels steigende Leidenschaftlichkeit in der Gesamtstimmung dieser von seinen Schülern ausgeführten Werke zurück, die wirre Hast im Kampfe mit dem überall drohenden Feuer. Aber schon in den folgenden Bildern, der Krönung

Vergl. S. 87, N. 2488

2892. Stanza dell' Incendio.

Karls des Großen und dem Reinigungseid Leos III., zeigt sich ein Ermatten, ein Wiederaufnehmen eigener älterer Formgedanken, ein wachsendes Heranziehen der Schüler selbst zum Entwurf.

2893. Die Loggien des Vatikan. Seit die nun so genannte Cancelleria für die Verwaltungsbehörden des Staates gekauft worden war, ließ man Julius' II. für diesen Zweck begonnenen großen Palast liegen, unbekümmert um die verwendeten großen Kosten. Dagegen war Leo X. eifrig mit dem Ausbau des Vatikans beschäftigt. Noch erhielten sich Bramantes großartige Pläne, von denen aber nur Teile zur Ausführung kamen: So der herrliche Abschluß des Gartens durch eine frei aufgeführte Riesennische mit Halbkuppel, an der ein riesiger antiker Pinienapfel in Bronze aufgestellt wurde (Giardino della Pigna). Vergl. I. S. 319, M. 1002. So ferner der Cortile di S. Damaso, ein Hof in einem unregelmäßigen Viereck; an drei seiner Seiten mit offenen, weiten Bogenhallen und weit vorspringendem Gesims; 1513 arbeitete Raffael an der malerischen Ausstattung einer Seite des zweiten Stockwerkes, an den berühmten Loggien. Sie wurden zum vollendeten Meisterwerk schmückender Malerei in ihren feinen Grotesken, ihren zahlreichen in diese eingeflochtenen Bildern und Bildchen, namentlich jener Reihe von Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, die man die Bibel des Raffael genannt hat. Zahlreiche Schüler bildeten sich gerade an diesen Werken und trugen später von hier aus die reife Groteskmalerei durch ganz Italien, so namentlich Giovanni de' Ricamatori (genannt da Udine, geb. zu Udine 1487, bis 1527 an fast allen dekorativen Arbeiten in Rom, dann in Bologna, 1530 bis 1534 in Rom, von da in Udine als Maler und Architekt thätig, † zu Rom 1564), Pierino Buonaccorsi (genannt del Vaga, geb. 1499, in Florenz und Rom thätig, seit 1527 in Genua am Palazzo Doria, später in Pisa und Rom viel beschäftigt, † 1547), Giovanni Francesco Penni (genannt il Fattore, geb. zu Florenz 1488, † zu Neapel um 1528), Pellegrino Munari (genannt da Modena, geb. zu Modena, nach Raffaels Tod in Modena thätig, † daselbst 1524), Polidoro Caldara (genannt da Caravaggio, geb. zu Caravaggio 1495, seit 1527 in Neapel, † zu Rom nach 1543?), Meister, die alle im Sinne Raffaels später auch große Figurenbilder schufen, so namentlich auch Giulio Pippi Vergl. S. 107, M. 2537. (genannt Romano, geb. zu Rom 1493?), den zweiten Künstler, den wir als geborenen Römer kennen lernen. Gerade damals fand man beim Suchen nach Statuen alte Deckenmalereien im Tituspalaste, an denen namentlich Giovanni da Udine seine Studien machte, somit die ganze Schaffensart auf das köstlichste bereichernd.

2894. Dekorative Malereien. Ein Grund mehr, sich in das Wesen der Antike zu vertiefen, nicht, wie es Mantegna und vor ihm Brunelleschi gethan hatte, in der Wiederaufnahme einzelner ihrer Kunstformen, sondern wie dies nur in Rom und unter dem Eindruck seiner Ruinen möglich war, in der Wiederherstellung der alten Kunst als Ganzem. Für Raffael war durch den gerade damals an ihn herantretenden Auftrag, das Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan und dann die Vorhalle der Villa Farnesina für Chigi auszumalen, Gelegenheit gegeben, sich auch in die Gedankenwelt der Alten zu vertiefen. Der Kardinal wählte Venus und Amor zum Gegenstande seines Auftrages — sehr bezeichnenderweise für seine Sinnesart — und der Bankherr schloß sich ihm an, nur mit dem Unterschiede, daß dieser die Psyche an Stelle der Venus setzte, mit feinerem Sinn die Darstellung einer Allegorie näherte, während im Badezimmer mehr die sinnliche Seite der alten Sagen bevorzugt wurde. Trotzdem wußte Raffael wieder diese Bilder auf die Höhe seiner Idealität zu stellen, so daß die Schönheit der Formen ihnen das Verfängliche nimmt, daß man ihnen mit jenem rein ästhetischen Genuß nahen kann, der auch von seinen Bildern in den Stanzen ausstrahlt; im Gegensatz zu seinen früheren, im Ausdruck einer bestimmten Gedankenwelt, der Frömmigkeit, bedingten Arbeiten.

Der tiefgehende Umschwung, der sich in ihm vollzog, geht am besten aus seinen gleichzeitigen Christusgestalten hervor: Wo er durch sie packen wollte, wo er Christus in seiner Erniedrigung darstellen mußte, so in seiner Kreuztragung (für das Kloster der Palermitaner, jetzt im Prado zu Madrid), griff er einfach zur Nachahmung von Dürers Großer Passion. Für die Erfindung eines solchen Christus war im Rom jener Zeit und war besonders in Raffaels schönheitsbegeisterter Seele kein Raum; ihm ist er (im Karton der Auferstehung, der Übergabe der Schlüssel) ein vornehmer, stark und edel gebauter Jüngling, dessen Gestalt jenen der griechischen Halbgötter, ja dem olympischen Zeus nahe zu bringen Raffael erfolgreich bestrebt ist: Selbst nach der Kreuzigung der vollendet schöne Mann, dessen Gliederpracht durch kein Leiden beschädigt ist, der Mann vom seelischen Gleichgewicht des antiken Helden.

2895. Christusbilder.

Vergl. S. 152, N. 2045.

In diesen Jahren (zwischen 1515 und 1517) entstand auch die Sixtinische Madonna (Galerie zu Dresden). Sie ist in gleichem Geiste als Himmelskönigin erfaßt, nicht mehr im Sinn des frommen Urbinaten als kindlich hingebendes Weib, mit niedergeschlagenen Augen, anbetend; nicht mehr nach Art der zahlreichen anderen Bilder des Meisters mit dem Kinde spielend, als Mutter, wenngleich als hoheitsvolle Mutter. Noch in späterer Zeit schuf Raffael in der Großen heiligen Familie (1517—1518, jetzt im Louvre) in der Geburt Christi (sog. Perle des Prado in Mailand) Werke, an denen deutlich ersichtbar ist, wie die Kunst des Zusammenfassens vieler Gestalten zu einer künstlerischen Einheit ihn noch immer zu neuen Leistungen anspornte, wenngleich bei letzterem Bild die Anlehnung und zwar an Leonardis heilige Anna wieder auffällig hervortritt. Und in diesen Werken ist die Jungfrau wieder, wenn schon mit einer gewissen Absichtlichkeit und in einem gewissen Gegensatz zu der für Raffael schon typischen Formenwucht zur Kindlichkeit herabgeschraubt. Anders in der Sixtina: Hier ist ein neuer großer Zug getroffen; aus dem Weibe wird die Prophetin, die der Welt Zukunft gebar und sie auf ihrem Arm über Wolken schreitend entgegenträgt. Das Kind segnet die Welt und schaut mit großen Augen schmerzlich ahnend in die Zukunft: In die Zukunft der Kirche, deren Schäden auch Raffael nicht verborgen bleiben konnten, so sehr er sie mit dem Schild der Schönheit deckte. Als das Bild gemalt wurde, ballte sich schon im Norden die schwerste Gefahr zusammen, die der Kirche und mit ihr der Verehrung der Himmelskönigin drohte.

2896. Die Sixtinische Madonna.

Die weitgeöffneten Augen der Sixtina haben es der Welt angethan: Ein breiter Nasenrücken und das Hilfsmittel, die Augen dadurch weit auseinander zu rücken, trotzdem aber ihren Blick sich nicht kreuzen, sondern gleichlinig in die Ferne zu lenken, bedingen den Ausdruck; der Kopf von vollendeter Rundung, die Haltung groß über das Leben hinaus, der Aufbau in Beziehung zu den beiden anbetenden Heiligen in den Hauptmassen ebenso streng, wie flüssig in der Linienführung; die Gestalten umgeben von hellem silbernem Licht, wie dies schon Sebastiano del Piombo angestrebt hatte; die kraftvollen Farben im Licht weißlich, nicht von der alten sonst hier beliebten Leuchtkraft. Das Bild mutet an, als habe Raffael nochmals zu neuem Siege angesetzt, während schon in Rom die Gegnerschaft gegen ihn wuchs, absprechende Beurteilung seiner Arbeiten laut wurde: Schon nannte Leonardo Sellaso seine Deckenbilder in der Farnesina eine ganz erbärmliche, eines großen Meisters unwürdige Arbeit; schon erklärte Sebastiano, seine Entwürfe geheim halten zu müssen, damit ihn Raffael nicht bestehle wie den Michelangelo; schon spottete er über dessen farbige Versuche. Viel Neid spricht aus seinen Worten, viel Haß gegen den Größeren. Aber sie zeugen doch davon, daß jener Haß bestand, daß Raffael auf seiner Hut sein mußte.

Inzwischen hatte auch Bramante nicht gefeiert. Der Bau von St. Peter schritt fort. Dem großen Meister wurde Giuliano da San Gallo zur Hilfe beigegeben, nach seinem Tode endlich Raffael die Oberleitung anvertraut (1514) und ihm auch noch der bauver-

2897. St. Peter.

Vergl. S. 226, N. 2837. ständige Fra Giocondo und nach dessen Tod (1515) Antonio da San Gallo d. J. beigesellt. In Giuliano Leno besaß der Bau einen tüchtigen Techniker. Bramante selbst war schon von seinem ersten Plan abgewichen, hatte einen neuen mit breiteren Vierungspfeilern und Umgängen um den Chor geschaffen, wohl in der Erkenntnis, daß die Mauermassen des Vergl. S. 243, N. 2872. ersten Planes nicht genügen und namentlich um des großartigen Gedankens willen, die Kuppeltrommel außen mit einer doppelten Säulenhalle zu umgeben, innen mit einer entsprechenden Pilasterreihe und erst auf diese die Kuppel zu stülpen, somit das „Pantheon auf die Maxentiusbasilika zu setzen“. Peruzzi zeichnete, wie es scheint, des gichtkranken Meisters Plan auf, der durch Beschränkung der Nebenräume und stärkeres Herausheben der Kuppel einen mächtigen Fortschritt gegen den ersten bekundet. Raffael entwarf dann an Stelle des westlichen Kranzflügels ein riesiges dreischiffiges Langhaus mit seitlichen Kapellen und einer dreifachen Säulenreihe als Vorhalle. Aber diese Pläne blieben alle ohne thatsächliche Folge. Die zur Ausführung verwendbaren Mittel hielten mit dem Gestaltungseifer nicht Schritt; die 60000 Dukaten, die der Papst jährlich anzuweisen versprach, gingen nicht an die Baukasse ab. Bis 1520 waren zu den unter Julius II. geschaffenen Vierungspfeilern die acht Ansatzpfeiler der nächsten Bogen bis auf 12 m Höhe gebracht, im südlichen Querschiff ein Joch gewölbt, endlich die von Bramante allzurasch ausgeführten und daher weichenden Pfeiler gestützt. Nach dieser Zeit versiegten die Geldquellen für den Bau vollends, da der Papst das Eingehende für sich persönlich verwendete und den Bau nur soweit im Gange hielt, daß er für ihn draußen in der Christenheit die Lärmtrommel rühren konnte. Man sammelte nicht Ablaßgelder, um zu bauen, sondern baute, um Ablaßgelder sammeln zu können, wie man in Köln Türme schuf als Werbemittel, dem erschlaffenden Opfersinn aufzuhelfen. Noch war aus den Baumassen eine Kunstform nicht geschaffen, das Ganze nicht mehr als eine traurige, für den Gottesdienst unbrauchbare Ruine und blieb auch eine solche, als 1520 Peruzzi die Oberleitung mit dem Auftrag erhielt, einen neuen, kleineren Entwurf zu liefern. Dieser strich wieder Raffaels Langhaus und faßte in glücklicher Weise den Gedanken des Baues noch geschlossener, einheitlicher. Bis 1535 etwa wurde mit schwachen Mitteln fortgearbeitet. Oft stockte das Werk ganz.

2898. Raffael als Architekt.

Raffael war auch sonst als Architekt thätig. Die Villa Farnesina für Chigi und die Villa Madama, 1516 bezogen, für den Kardinal Giulio de' Medici, der Palazzo Pandolfini in Florenz (1516 begonnen, von Giov. Franc. da San Gallo ausgeführt) gehören seinem Entwurf, oder doch seiner Anregung an: Überall suchte er, selbst bei den einfachsten Aufgaben, die Größe der Alten zu erreichen, durch wenige, sorgfältig durchgebildete Einzelheiten selbst in bescheidenen Aufgaben mächtig zu wirken. Namentlich der Florentiner Bau zeigt die innere Ruhe und die schönheitliche Abgewogenheit aller raffaelischen Gestaltungen in unvergleichlich hoheitlicher Größe.

2899. Studium antiker Baukunst.

Das Ergebnis der architektonischen Thätigkeit Raffaels war auch hier ein angestrengtes Suchen nach einer abschließenden Idealform. Es war kein Zufall, daß man in Fra Giocondo den einzigen noch lebenden Theoretiker der alten Schule nach Rom zog, daß Raffael eifrig sich seinem Unterricht im Vitruv hingab und daß aus dem römischen Kunsttreiben unmittelbar die beiden nächsten Theoretiker, Sebastiano Serlio, dessen Lehrbuch der Architektur 1537—1540 erschien, und Jacopo Barozzi (genannt Vignola, geb. daselbst 1507), dessen Lehrbuch 1562 herauskam, hervorgingen. Serlio war als selbständiger Künstler ohne Bedeutung. Er stellte Vitruv über alles, was aus den römischen Baudenkmälern durch Messen zu entnehmen sei; er stellte ihn als Apostel der architektonischen Schönheit hin, dem zu widersprechen ketzerischer Frevel sei; erkannte somit an, daß auch die Alten Fehler begingen. Über Vitruv hinaus gehen aber seine Untersuchungen der Grundrißplanungen der Alten,

seine Studien in den Bädern, die der römische Schriftsteller ja selbst nicht mehr entstehen gesehen hatte. Er schildert hierin das Treiben und Streben der Architektenschule, an deren Spitze Bramante, Raffael und Peruzzi standen, die in der fleißigen Erforschung der Alten die Kraft für ihre großartigen und nun vollendet rhythmisch ausgebildeten Pläne fanden, ebenso wie zu akademischer Ausbildung der Lehre der Baukunst. Ihre Pläne gab ja Serlio auch neben jenen der Antike in seinem Buch wieder. Raffael aber hatte die Absicht, ganz Altrom aufzumessen und wenigstens zeichnerisch wieder herzustellen; indem er zugleich den Papst dringend anging, die alten Reste vor weiterer Zerstörung zu behüten, dafür Sorge zu tragen, „daß das Wenige, was von der alten, ehrwürdigen Mutter des Ruhmes und des italienischen Namens übrig ist, zum Zeugnis für jene göttlichen Geister nicht beschädigt werde.“ Der Papst solle es den Vorfahren gleichthun im Bau großer Werke, im Schutz der Künste. Die Vorfahren göttlichen Geistes sind ihm die heidnischen Römer, die Zeit verruchter und unwissender Zerstörer, der Kläglichkeit und Geschmacklosigkeit ist die der christlichen Herrschaft. Raffael wendete sich nicht an den Nachfolger der mittelalterlichen Päpste, sondern an den der Kaiser.

2900. Geldbeschaffung für St. Peter.

Während aber der große Gedanke, daß der Bischof von Rom aus eigenen Mitteln, aber im Stil der großen Kaiserzeit eine Kathedrale an Stelle der ihm vom Kaiser Konstantin erbauten errichten solle, in den 80 Jahren, die der Gedanke jetzt schon lebendig war, nur dazu geführt hatte, den alten Bau zu zerstören, ohne Neues an seiner Stelle auch nur zu vorläufiger Benützung fertigstellen zu können, verstand es Leo, ihn als echter Medici finanziell auszunützen. Die Lehre von den guten Werken, von dem Heile der für Kirchenbauten zu gewährenden Ablässe war ja nichts Neues. Neu ist nur die Art, wie der Papst sie mit Hilfe der Fugger und anderer Bankhäuser, sowie geschäftskundiger Kirchenfürsten, wie des Mainzer Erzbischofs Albrecht von Brandenburg zu einem vorzüglich eingerichteten Riesengeschäft ausschlachtete, die aus ihm hervorgehenden Einnahmen verpfändete, um dadurch desto sicherer seinen Anteil aus der Steuer auf die allgemeine Glaubensnot und moralische Verzweiflung hereinzubekommen. Die Stadt Annaberg in Sachsen zahlte 1518 bis 1519 von einer Einnahme von 3270 Schock Groschen 128 Schock für Ablaß an den Papst, also nahezu 4 Prozent ihres gesamten Einkommens, fast 15 Prozent des Einkommens ihrer im Bau begriffenen Kirche. In ähnlicher Weise versuchte man wohl überall der Welt eine Steuer aufzulegen, die gesamte Christenheit zu Zahlungen für den Petersdom heranzuziehen. Aber von den eingehenden Mitteln verlor sich der größte Teil an klebrigen Händen, und was einging, verbrauchte man nur zum kleinen Teil für den vorgespiegelten Zweck; bis der Sturm der Entrüstung gegen den Ablaßhandel losbrach, blieb St. Peter wieder liegen.

2901. Raffael und Sebastianos Wettkampf.

In den letzten Jahren seines Lebens sah man Raffael wieder an der Staffelei. Kardinal Guilio de' Medici war es, der den Streit der beiden Kunstparteien in einem Wettkampfe zum Austrag bringen wollte: Hie Raffael an der Spitze der Urbinaten, einer Schule, die sich vorzugsweise schon als römisch zu fühlen begann: dort Sebastiano, der als Florentiner sich fühlte und die Toskaner hinter sich hatte, der auch wohl von den Fortschritten beeinflußt war, die Florenz seit Raffaels Fortgang gemacht hatte. Für die Bischofskirche des Medici in Narbonne sollten beide ein Bild malen. Es entstand Sebastianos Auferweckung des Lazarus und Raffaels Verklärung Christi, beides Werke einer gewissen Übertreibung der eigenen Kraft. Als Einheit der Komposition steht Sebastianos Bild höher. Auch sein Christus ist würdiger, größer, ernster. Die Bilder stehen sich gleich hinsichtlich der Leidenschaftlichkeit im Ton der Erzählung. Aber wieder ist zweifellos Sebastiano der Gebende. Raffaels Christus ist entlehnt, wenngleich im Sinne der Antike veredelt. Wer die beiden Bilder auf ihre Vollendung hin betrachtet, der wird trotz der Zwiespältigkeit in der Handlung Raffaels Werk als viel höher stehend anerkennen. Wer nach Persönlichkeit sucht im Sinne der

Michelangelopartei jener Zeit, der wird verstehen, daß man Sebastiano den Sieg zuschrieb. In seiner heiligen Agathe (1520, Palazzo Pitti), der Henkersknechte die Brüste mit glühenden Zangen zwicken, erreicht er dann eine formale und malerische Vornehmheit in der Darstellung des nackten Frauenleibes, die ihn als einen keineswegs verächtlichen Gegner des göttlichen Urbinaten erscheinen lassen.

2902. Raffaels Erbe.

Am Charfreitag 1520 starb Raffael, erst 37 Jahre alt, Sebastiano das Feld freilassend. Ein wunderbar leuchtender Stern am Himmel der Kunst, der nur zu bald erlöschte, aufgezehrt von Überbürdung mit Arbeit, von den gewaltigen Thaten seines Geistes.

Sein Werk lebte fort und zwar in einer geradezu einzigen Art. Wohl waren für die nächste malerische Aufgabe, die der Papst Raffael gestellt hatte, die Ausmalung des Konstantinsaales Skizzen und Entwürfe angefertigt worden. Aber ehe der Meister mit den Bildern beginnen konnte, hatte der Tod ihn abberufen. Der Papst übergab sie dessen Schülern Giulio Romano, Francesco Penni und Raffaele del Colle. Die erste Figur, die diese in der von Sebastiano erfundenen Technik in Öl ausführten, fand man so schön, daß man am Hof erklärte, niemand werde mehr die Kammern ansehen wollen, in denen Raffael gearbeitet habe. Man begann die farbigen Reize über die zeichnerischen zu stellen. Die Schüler Raffaels suchten nach dieser Richtung ihres Meisters Art zu überbieten. Und doch haben die Nachlebenden Mühe, zu erkennen, wo die Anregung des Meisters endet und die freie Schöpfung der Schüler beginnt. An klarer Durchbildung des Aufbaues übertrifft die berühmte Schlacht Konstantins gegen Maxentius gerade bei der gewaltigen Masse der Gestalten Raffaels Schöpfungen: Das System des Entwurfes ist eben von ihm festgestellt, der menschliche Körper in ein Schema gebracht; in der ungeheuren Menge der von ihm geschaffenen Gestalten hat sich eine für Raffael trotz oder durch seine Anlehnungen an Lionardo, Michelangelo, Sebastiano und die Antike eigenartige Formgebung herausgebildet, die den Schülern nun ein bequemes Mittel an die Hand gab, schwierige Aufgaben leicht zu lösen. Die Kunst ist mit einem Schlage aus einer freien, nach Neuem suchenden und nach innen Gekehrten zu einer akademischen, idealistischen und daher äußerlichen geworden. Es wäre Thorheit, feststellen zu wollen, ob das so gekommen wäre, auch wenn Leo X. sich nicht mit einem Meister begnügt, sondern seine Aufträge an viele zu sorgfältigster eigenhändiger Arbeit anvertraut hätte, wenn Raffael im Sinne Michelangelos die Erfüllung seiner Ziele über den Willen des Papstes gestellt hätte — aber eines ist unverkennbar: Rom zog die Renaissance in zwei ihrer größten Meister an sich: Einen duldete es nicht in der ewigen Stadt — er floh. Den anderen erdrückte sie mit ihren Ansprüchen. Nur 13 Jahre hatte er dort gewirkt — genug um die Kunst zu einem Punkte zu bringen, von der es keinen Fortschritt mehr gab. In Rom wurde wieder nicht Kunst geboren, sondern Kunst verbraucht.

Giulio Romano war Raffaels Erbe. Eine Reihe von Aufträgen fiel ihm zu, namentlich Fresken. Lange hielt er sich auf einer Höhe, in der raffaelisches Wesen nachklingt. Am vornehmsten in der schönen Steinigung des heiligen Stephan in S. Stefano zu Genua, obgleich auch dieses Bild nicht ohne jene Flachheiten und Verallgemeinerungen ist, denen sich der Künstler im Vollgefühl seines Könnens und seiner Schulung nur zu gern hingab. Raffaelisch erscheint er auch als Architekt in der reizenden Villa Lante auf dem Janiculus, in der er wieder Größe der Gesamtanlage mit anmutigen Einzelheiten vereinte.

2903. Kupferstich.

Einen wichtigen Bundesgenossen fand Raffaels Kunst im Kupferstich, wie ihn Marc Anton Raimondi (seit 1505 thätig, seit 1510 in Rom, seit 1527 in Bologna, † vor 1534) betrieb. Im wesentlichen an deutschen Vorbildern geschult, eifriger Nachstecher von Dürers Blättern, später an Michelangelo sich bildend, ging Raimondi endlich ganz in Raffaels Kunst auf. Seine sorgfältigen, aber kalten und glatten Blätter meist nicht nach den Bildern, sondern

nach den Skizzen des Meisters, sind für die Erkenntnis von dessen Schaffensart von höchstem Wert, zeigen aber auch, wie dieser in zeichnerischer, nicht malerischer Weise seine Bilder aufbaute. Von ihm kommt etwas Schönschreiberisches in den Stich, eine sorgfältig mühsame akademische Auffassung, die bald von den Niederländern aufgenommen, dem späteren Kupferstich die Wege wies; nicht zu ihrem Heile gegenüber Dürers Meisterschaft in der tonreichen Behandlung der Platte. Eine Schülerschar: Agostino de' Musi, genannt Veneziano (1509—1540 thätig), Jacopo Francia (geb. vor 1487, † 1557), Giovanni Jacopo Caraglio (geb. zu Parma um 1500, † 1570) und andere mehr folgten Raimondi nach.

2904. Bildnerei.

Die Bildnerei hatte unter Leo X. geringe Aufträge. Ein Römer war besonders begünstigt. Der Gian Cristoforo Romano, Sohn des Isaia (um 1465 geb., † 1512) wahrt sich noch lange die Stimmung der älteren Kunst, wenig bekümmert um die Vorgänge in Rom. Sein Grabmal des Gian Galeazzo Visconti in der Certosa zu Pavia, eine vornehme Säulenarkade, unter der der Tote auf einem Steinsarg ausgestreckt ruht (1497 vollendet), bildet mehr eine Fortbildung der lombardischen als der mittelitalienischen Schule. Ähnlich reich in den zierlichen Einzelheiten sind spätere Arbeiten von ihm und einzelnen anderen in Rom arbeitenden Meistern.

Vergl. S. 244, N. 2873.

Der neben Michelangelo bevorzugte Meister, Andrea Sansovino, fand seine Hauptthätigkeit außerhalbs Roms, in der Wallfahrtskirche Loreto, wo er das heilige Haus der Maria, das nach dem architektonischen Entwurfe Bramantes ausgeführt wurde (1513—1529), mit köstlich reichem bildnerischem Schmuck versah. Er zeigt sich hierbei durch Michelangelos Deckenfiguren in der Sixtina beeinflußt, ohne sich in des Vorbildes Gewaltsamkeit ganz hineinzufinden. Er erstrebt eine Belebung des Flachbildes durch die wohl von niederländischen Werken in Spanien und Portugal entlehnte Loslösung einzelner Gestalten vom Grunde, durch die somit erreichte Tiefe der Raumwirkung, eine Steigerung des Eindruckes durch das an Raffael gebildete Schönheitsgefühl. Den Schwung und die selbständige Meisterschaft seiner früheren Florentiner Arbeiten erreicht er im Alter nicht wieder. Ein anderer Florentiner, Lorenzo di Lodovico (genannt Lorenzetto, 1489—1541), nähert sich noch mehr raffaelischer Kunstauffassung.

Im allgemeinen zeigt sich seit Raffaels Tod ein Erlahmen in der römischen Kunstthätigkeit. Die Verhältnisse lagen ungünstig, der große Kirchenstreit in Deutschland hatte begonnen, der politische Kampf zwischen den europäischen Mächten drängte immer mehr zur Entscheidung auf italienischem Boden. Ruhmlos für die Kirche endete das erste Pontifikat eines Medici.

2905. Leos X. Erbe.

Auf Leo X. folgte Hadrian VI. Der Sohn eines Utrechter Handwerkers, Zögling der Brüder des gemeinsamen Lebens, Erzieher Karls V., war seit 1515 Bischof von Tortosa und Großinquisitor gewesen. Ihm war's ernst um die Kirche und deren Besserung an Haupt und Gliedern und demgemäß handelte er auch, seit er (1522) die dreifache Krone trug. Der Kardinal von Ostia begrüßte ihn mit dem Wunsch, die Kirche solle nun in Wahrheit das Ansehen der Heiligkeit, nicht einer Vereinigung von Sündern haben. Aber die Krone blieb nur kurze Zeit auf seinem greisen Haupte, schon 1523 starb er, den Italienern als Ausländer wie um seiner Strenge willen verhaßt: Eine kurze Rast in der Fortbildung Roms nach der Richtung des humanistischen Klassicismus, ein kurzes Verweilen in der mittelalterlichen Richtung: Denn dem Hadrian war die Decke der Sixtina ein Greuel, eine Badestube voller nackter Kerle! Dafür war er den Italienern ein Barbar, ein Halbgebildeter, der ihnen des Amtes eines Pontifex nicht würdig erschien, so fromm und kirchlich er sein mochte. Doch war er nicht ohne Teilnahme für die Kunst. Seine Utrechter Landsleute fanden bei ihm in Rom freundliche Förderung. So sehr sie jetzt schon als Lernende auf italienischem Boden er-

schienen, so wenig mochte man sie in Rom für voll nehmen. Die Römer atmeten erst wieder auf, als ein Medici, der kunstliebende Kardinal Guilio, als Papst Clemens VII. den heiligen Stuhl einnahm, der die Absicht hatte, in Leos X. Fußspuren zu treten.

Der Kampf um die Größe des Kirchenstaates, um politische Vorteile, das Dasein in Glanz und Schönheit wurde mit ihm wieder auf den Thron gesetzt. Aber schon wenig Jahre später drangen spanische und deutsche Landsknechte über die Mauern der ewigen Stadt, ein wüster Troß ohne höhere staatsmännische Absicht und Leitung, ein Gewaltshaufe warf die Gewalt des Papstes über den Haufen.

Die Stadt verfiel in Armut; erschien wie ausgestorben, nachdem die Landsknechte sich zurückgezogen und die Bauern der Umgegend deren Plünderungen fortgesetzt hatten. Eine Kunstblüte im Mittelpunkte der katholischen Kirche, die 24 Jahre gewährt, erhielt ihr plötzliches Ende. Die Künstler flüchteten nach allen Himmelsgegenden.

22) Florenz unter Michelangelos Einfluß.

2906. Florenz und Rom.

Mit Stolz konnte Florenz auf die Kunstentwicklung zurückblicken, die es auch noch in der letzten Zeit der Republik genommen hatte. Michelangelos großer Stern leuchtete ihr voraus: In allen drei Künsten standen ihm hier selbständige, thatkräftige Meister gegenüber, nicht fest geschlossene, um die Führer gesammelte Schulen. Das Kunstleben war in Florenz vielseitiger, reicher als in Rom; die Persönlichkeit war hier noch kräftiger, geachteter, freier.

2907. Fra Bartolommeo. Vergl. S. 233, N. 2855.

Hier stieg **Fra Bartolommeo** auf die Höhe einer Kunst, die an Größe jener Raffaels nicht nachsteht, ohne in deren Verallgemeinerung zu verfallen. Namentlich in seinen letzten fünf Lebensjahren, 1512—1517, wuchs er, obgleich krank, zu einem farbentiefen, kraftvollen und verinnerlichten Idealismus aus, der mächtig in die menschliche Seele eingreift, um aus ihr heraus das Empfinden eines echt kirchlichen Gemütes zur Schau zu bringen. Der auferstandene Christus (Palazzo Pitti), die Beweinung Christi (ebendaselbst) verbinden eine wunderbare innere Ruhe mit dramatischer Bewegung; eine vollendete Linienschönheit ohne ängstliche Schematik; edelste Formgebung, ohne die schönzeichnerische Gleichförmigkeit, wie sie in Raffaels Schule Sitte wurde. Eine Reihe von Schülern schloß sich dem Dominikanermönche an: **Fra Paolino** (aus Pistoja, 1490—1547), **Mariotto Albertinelli** (1474—1515) arbeiteten teilweise mit ihm gemeinsam; **Giuliano Bugiardini** (1475—1554), **Ridolfo Ghirlandajo** (1483—1561), **Giovanni Antonio Sogliani** (1492—1544) und andere Meister nahmen zwar manche Eigenart des Michelangelo auf, bleiben aber doch vorzugsweise in Fra Bartolommeos Bahnen.

2908. Andrea del Sarto.

Neben ihm gewann **Andrea d'Angelo** (genannt **del Sarto**, geb. zu Florenz 1486, geht 1518 nach Frankreich, kehrt 1519 nach Florenz zurück, † daselbst 1531) festen Boden. In Sarto ist ein Zug, der an deutsche Kunst mahnt. Schon in seiner 1515 vollendeten Predigt des Täufers (im Hof der Bruderschaft dello Scalzo) findet man Dürersche Gestalten. In seiner Art, die Vorgänge der heiligen Geschichte zu erzählen, mahnt er oft an Holbein. Dabei ist er von einer Tiefe und Kraft der Farbe, von einem vorwiegend malerischen Erfassen des Gegenstandes, der ihn von seinen Florentiner Landsleuten und deren zeichnerischen Auffassungsart merklich unterscheidet. Er suchte nicht die Umrißlinie, sondern die Tonmassen und baut aus ihnen die Gestalt. War schon Fra Bartolommeo von den Banden streng symmetrischen Aufbaues frei geworden, so warf Andrea sie ganz über Bord. Er suchte den Bildern Gleichgewicht zu geben, gleiche Massen ungleich verteilt zur Seite eines gefüllten oder offenen Mittelpunktes und somit ein unmerkliches Abwägen in den Aufbau zu bringen. Im Vorhof und Kreuzgang von Sta. Annunziata (1509—1510), im Refektorium des Vollombrosanerklosters S. Salvi bei Florenz (1526—1527) schuf er Fresken von außerordentlicher

Meisterschaft hinsichtlich der Darstellung des Vorganges wie auch des Aufbaues der Gestalten. Seine Art, wie er die Bogenfelder (Lünetten) in Sta. Annunziata mit ruhenden Gestalten von starker Unteransicht füllte, wie er nach Lionardo das Abendmahl lebendig und eigenartig darzustellen wußte (S. Salvi), wie er überall die vornehmste Form, den herzlichsten Ausdruck mit einer streng wahrheitlichen Beobachtung des einzelnen Menschen zu verbinden, diesen aber zum Ausdruck höchster Würde zu erheben wußte, weist ihn in die Reihe der größten Florentiner Meister. Ebenso bedeutend ist er als Tafelmaler. In der Kunst des festumschlossenen Aufbaues Raffael nicht weichend, versucht auch er sich in Madonnenbildern: Er erstrebt die Großartigkeit der königlichen Mutter, wie er sie in seiner Freske in Sta. Annunziata in herrlichster Fülle erreicht hatte, er giebt ihr aber einen durchaus persönlichen Zug, indem er sein Modell fest im Auge behält und auf diesem sein Bild aufbaut: Nicht minder nimmt er Anteil an der Ausbildung der Gestalt Christi. Wie Raffael lehnt er sich hier an Dürer. Der leidende Heiland war nicht eigentlich die Sache Italiens und seiner Renaissance. Aber unter dem Einflusse Savonarolas und den auf Italien lastenden traurigen Verhältnissen brachten die Florentiner eine Vereinigung jener deutschen Auffassung des Herrn mit ihrem Schönheitsempfinden zu stande, die der venetianischen verwandt, den Typus Christi für 3½ Jahrhunderte feststellte. Wohl steht auch hier Sarto dem Bartolommeo an Innerlichkeit nach, aber er übertrifft ihn an rein malerischer Freiheit, an Reiz der oft flimmernd lebhaften Farbe, an Feinheit der Übergänge, der malerischen Bildwirkung, in der er unter den Florentinern die erste Stelle einnimmt.

2909. Sartos Schüler.

Und auch er wieder hatte zahlreiche Schüler. Florenz schien Raffael und seine Lehrer zu vergessen, ganz den eigenen Anregungen folgend. Francesco di Cristofano (genannt Francia Bigio (geb. 1482 zu Florenz, † 1525 daselbst), Jacopo Carucci (genannt Pontormo, geb. zu Pontormo 1494, † 1557), der sich in Aufbau und Formbehandlung mit Entschiedenheit Dürers Art zuwendete, später aber Michelangelo sich zum Vorbild nahm, Giovanni Battista di Jacopo (genannt il Rosso oder Maitre Roux, geb. zu Florenz 1494, ging 1524 nach Rom, 1530 nach Frankreich, † dort 1541) und andere Künstler mehr sind Zeugen der inneren Lebenskraft der Florentiner Schule; sie machte während der Republik, frei vom Einfluß der Medici mächtige Fortschritte an Gesundheit und Freudigkeit, ebenso wie an religiöser Vertiefung und Überwindung des rein Stofflichen, des niedlich Reichen, künstlich Aufgeputzten.

2910. Sodoma in Siena. Vergl. S. 252, M. 2888.

Gleiche Dienste wie Fra Bartolommeo der Florentiner Künstlerschaft that Sodoma jener von Siena. Seine prächtigen, in lieblicher Frauenschönheit schwelgenden Bilder im Oratorium S. Bernardino (1518) boten den Anstoß zur Entwicklung von deren neu erwachender Kraft. Girolamo della Pacchia (geb. 1477, † nach 1535), dessen Anfänge mit jenen des Sarto zusammenzugehen scheinen, Domenico di Pace (genannt Beccafumi, geb. um 1486, 1510 in Rom, † 1551 zu Siena) halfen ihm hier in der Darstellung von Geschichten aus dem Leben Mariä und des Franziskanerordens, in denen die malerische Kraft mit der anmutigen Erzählerkunst sich zu höchst erfreulichem Einklang verbindet: Ähnliche Werke entstanden in der wieder unter straffer Adelsherrschaft frei gewordenen alten Gegnerin von Florenz.

2911. Michelangelo und S. Lorenzo.

In diesem Kreise stand Michelangelo vereinsamt. Seiner ganzen Art nach konnte er als Maler mit dem beginnenden Kolorismus nicht wetteifern. Er erkannte dessen Verdienste an, aber er räumte ihm keinen Einfluß auf seine eigenen Arbeiten ein. Ihm lag zunächst an der Erfüllung seiner bildnerischen Aufgaben, nachdem der Bau der Schauseite von S. Lorenzo ihm seit 1516 von den Medici aufgegeben worden war. Für seine Pläne war damals in Florenz nicht wohl der rechte Platz. Denn wenn die Bauleidenschaft gleich mit im Blute der städtischen Bevölkerung lag, so waren die Zeiten und die strengen Anschauungen der

2912. Florentiner Paläste.

republikanischen Parteien einer ins Übergewaltige gehenden Entwicklung nicht günstig. In dem Jahre 1520, also in jener Zeit, in der es still an S. Lorenzo geworden war, entstand der Palazzo Bartolini (jetzt Hotel du Nord), den Baccio d'Agnolo (geb. 1462, † 1543) schuf: Die Florentiner verspotteten ihn in Sonetten und schmückten ihn höhnend mit Laubgewinden, wie man solche bei hohen Festen an die Kircheneingänge zu hängen pflegt: Denn es war der erste Palastbau, über dessen Fenstern von Halbsäulen getragene Giebel erschienen, abwechselnd solche im Dreieck und Flachbogen. Man empfand also hierin eine Herabwürdigung der kirchlichen Form, eine Anmaßung dadurch, daß man diese für das Haus eines Bürgers der Stadt zu verwenden wagte. Solche Anschauungen haben immer nur einen Stimmungswert. Man lernt an ihnen die Auffassung der Zeit in ihren Grenzen erkennen. Diese Grenzen des Verständnisses und der Neigung zum Fortschreiten mußten in Florenz auch Michelangelo bedrohen, wenn nicht die Künstlerschaft in ihrer Gesamtheit gegen die ihr auferlegte ästhetische Fessel sich wehrte. Dies geschah nun in Florenz. Bald wurden die Giebel allgemein gebräuchlich. So am Palazzo Pandolfini (um 1530): Raffael, der dem Erbauer Gianozzo di Pandolfo, Bischof von Troja, nahe stand, soll den Plan geliefert, Francesco da San Gallo ihn ausgeführt haben. Und wirklich stimmt der Grundgedanke mit Raffaels 1520 in Rom errichtetem Palazzo Branconi del' Aquila (zerstört) und Vidoni (1515) überein; namentlich auch hat der erste von diesen die gleiche Anordnung der Verdachungen über den Fenstern. Man war in Rom mithin klassischer gesinnt und minder besorgt für die herkömmlich kirchliche Form als in Florenz. Aber auch sonst nimmt der Palazzo Pandolfini einen hohen Rang ein. Es war eine Zeit lang unter den deutschen Architekten in Florenz Sitte, im Vorbeigehen vor dem herrlichen Hauptgesims den Hut abzuziehen. Das prächtige Verhältnis zwischen der Quaderung des Thores und den vornehm abgewogenen Massen der Fensterumrahmungen und Pfeiler beider Geschosse, die sichere Festigkeit in der Zeichnung der Profile lassen auf einen großen Meister schließen.

Vergl. S. 256, N. 2598.

2913. Entwürfe für S. Lorenzo.

Gleiche Vorzüge hatte Agnolo nicht für sich. Lange Jahre Dommeister, beharrte er an den älteren Formen, wie denn thatsächlich sein viel angefochtener Palast keineswegs einen in jener Zeit neuen Stil darstellte: Im Gegenteil, in vielem ist er ein letztes Beispiel älterer Art. Ebenso das Hauptgesims um die Domkuppel, das Michelangelo für zu kleinlich erklärte und einen Grillenkäfig nannte; und endlich die Schauseite für S. Lorenzo, die er als Kinderspielzeug alsbald verwarf, als ihm der Auftrag wurde, eine solche zu schaffen. Viele hatten sich bemüht, ihr Bestes für S. Lorenzos Schauseite zu geben. Der junge Jacopo Taddi (genannt Sansovino, geb. zu Florenz 1486, Schüler des Giuliano da San Gallo in Rom, seit 1512 in Florenz und Rom thätig, seit 1527? in Venedig, † 1570), der sich in Rom eine tiefe Kenntnis der Antike verschafft hatte, setzte seine Kraft hierfür ein; ebenso wie Giuliano da San Gallo selbst, von dem sich eine ganze Reihe von Entwürfen für diese Lieblingsaufgabe der Zeit erhielten. Michelangelo ging aber seine eigenen Wege. Er wußte sich die Berufsarchitekten fernzuhalten, aber er kam auch nicht dazu, das Eigene zu stande zu bringen. Hundert Widerwärtigkeiten erschwerten den Beginn, hinderten den größten Sohn der Stadt, seinen Gedanken Form zu geben: Es ist nicht ein Stein erhalten, der von seinem Planen und Schaffen für die Kirchenfront zu uns reden könnte, nicht einmal eine genügende Zeichnung.

2914. Michelangelos Mißerfolg.

2915. Michelangelos Christus.

In den folgenden Jahren war es vor allem eine Christusstatue, die ihn (seit 1514) beschäftigte (jetzt in Sta. Maria sopra Minerva in Rom). Die Frage der Darstellung des Herrn lag allen Künstlern am Herzen. Gerade durch die Kenntnis der alten Bildnerei und zwar vorzugsweise von deren späteren Erzeugnissen, durch das Hereingreifen des Gottideales der alexandrinischen Zeit in die Renaissance waren die Meister gezwungen, zwischen dem als

höchste Schönheit Erkannten und der keineswegs auf sinnlicher Schönheit beruhenden geistigen Gestalt des Herrn eine Wahl zu treffen. Es ist durchaus bezeichnend für die Zeit und für ihren geistigen Gehalt, daß es ihr nur mit Anlehnung an Dürer, nur mit einem Hinübergreifen in das Land der Reformation gelang, der Aufgabe gerecht zu werden. Michelangelo gab seinem Christus, wie schon in seinem Jugendwerke jenem der Pieta, einen schlanken, sehnigen Körper ohne jene ausgeglichene Fülle antiker Halbgöttergestalten; er deutete in der Magerkeit die Leiden an; er suchte im Kopfe nach einem Ausdruck von Hoheit im Schmerze. Aber er wagte es nicht, den Leidensmann zu geben, er bleibt bei der Kraftgestalt stehen, er kam nicht zu voller Abrundung seines Gedankens. Er selbst wollte sein Werk nicht dem Besteller ausliefern, da er es für nicht vollendet hielt. Denn er blieb vor dem entscheidenden Schritte stehen: Der rücksichtslosen Opferung der Schönheit zu Gunsten des beseelten Ausdruckes.

Vergl. S. 151, N. 2645.

2916. Grabkapelle der Medici.

Trotz seines Hasses gegen die Medici ließ er sich durch eine neue Aufgabe verlocken, mit ihnen wieder in Verbindung zu treten: Als es galt, für das Geschlecht eine Grabkapelle zu schaffen. Waren die Medici doch unter den Florentinern das einzige Haus, das die Mittel besaß, dem Meister entsprechend Großartiges zu bestellen. Schon 1519 begann das Entwerfen, aber die Unsicherheit des Kardinals Giulio de' Medici in seinen Plänen, namentlich seit er in Rom als Clemens VII. (1523—1534) Papst geworden war, hinderte jeden Fortschritt. Erst 1525 kam er zu stetiger Arbeit. Der gevierte Raum an S. Lorenzo (1519 begonnen) wurde 1525 überwölbt, bald darauf wurden die Grabmäler des Guilio de' Medici († 1516) mit den zu Füßen der sitzenden Statue lagernden Gestalten des Tages und der Nacht (1531) und des Lorenzo de' Medici († 1518) mit der Morgendämmerung und dem Abend aufgerichtet. Sie stehen vor einer durch Pfeiler gegliederten Wand, der echtesten Architektur Michelangelos. Niemals früher war die Antike absichtlich freier behandelt worden: Alle Glieder fein und doch scharf im Ausdruck, selbständig in der Zeichnung, willkürlich im Sinne des überlieferten Formengesetzes, gesetzmäßig als Ausdruck eines künstlerischen Willens, als meisterhafter Hintergrund der Bildnerei, von der sie gerade durch die Schärfe und Härte der Linienführung sich wirksam trennen. Die sechs Bildwerke aber zeigen den großen Meister in seiner vollen Gewalt: Eine übermenschliche Kraft in den Körpern, eine unergründliche Lebensfülle in den Gliedern, ein tiefes Nachdenken in den Häuptern. Namentlich die Nacht ist eine der reinsten Offenbarungen seines Wesens, seiner in sich selbst versinkenden Gedankentiefe, seiner Leidenschaft im Schaffen und seiner Sehnsucht nach innerer Ruhe: Es wogen die gewaltigen Linien ineinander, in Ermüdung stark, im Ruhen thatenmächtig. Die beiden jungen Fürsten aber, nicht bildnismäßig, sondern zur Heldengestalt in antiker Richtung gesteigert, der eine der stolze Feldherr, der andere in Nachsinnen versunken.

2917. Bibliotheca Laurenziana.

So war doch eines der Werke zu einem gewissen Abschluß gekommen, die die Medici von Michelangelo gefordert. Für die Bibliotheca Laurenziana bei S. Lorenzo lieferte er den von seinem Schüler Vasari durchgeführten Plan (1524 begonnen, 1571 vollendet). Wieder eine ganz merkwürdige Bauart: Die Säulen der Vorhalle in rinnenartige Wandvertiefungen zwischen Nischenpfeiler gestellt: Das war ein durchschlagender Gedanke! die Stützen rhythmisch zu gliedern. Dabei hier in der Absicht verwendet, den Raum über seine natürlichen Grenzen in der Wirkung zu erweitern, die Wände in Stützen von reliefartiger Anordnung zu zerlegen. Und dabei nochmals eine Schärfe und Eigenart der Zeichnung, die bewußt über das antike Vorbild hinausgeht, die erste Spur eines Geistes im Renaissancebauwesen bekundet, aus der Nachahmung zu einer Fortbildung des Überkommenen zu gelangen.

2918. Michelangelo geht nach Rom.

Die Lebenserfahrungen des Meisters in den folgenden schlimmen, über Florenz hereinbrechenden Zeiten waren traurig. Müde und krank sah er unter seinen Händen die Auf-

träge verrinnen. Vieles wurde angefangen, weniges konnte vollendet werden. Sein Verhängnis riß ihn in den Strudel der kriegerischen Politik der Stadt, dem er unüberlegt sich 1529 durch die Flucht wieder entzog. Aber in seiner Heimatsstadt blieb der Same geborgen, den er in ihren Boden gesenkt hatte; auch seit er 1534 wieder nach Rom übersiedelte, endlich die Vollendung des Juliusdenkmals erhoffend.

2919. Florentiner Bildhauer.

Neben Michelangelo, und seit Andrea Sansovino durch seine Beschäftigung mit dem reichen Bildschmuck der Sta. Casa in Loreto (1513—1529) dauernd Florenz entrückt war, galten Giovanni Francesco Rustici (geb. zu Florenz 1474, † in Frankreich um 1554), Riccolo Pericoli (genannt il Tribolo, geb. zu Florenz 1485, † 1550) und Baccio Bandinelli (geb. zu Florenz 1493, † 1560 zu Florenz) als die gefeiertsten Bildner von Florenz. An des Rustici prächtiger Bronzegruppe der Predigt des Täufers (1511 vollendet) über der Nordthüre der Taufkapelle schwebt noch sichtlich der Geist der großen Zeit Florentiner Kunst. In drei überlebensgroßen Gestalten, dem Johannes, einem Pharisäer und einem Leviten, ist der Vorgang in tief seelischer Durchdringung dargethan: Das Reden, das zweifelnde und doch ergriffene Hören. Den Gegenpol bildet Bandinelli: Er ging von einem starken Wahrheitsliebe aus, der ihn anfangs der Bildnerei in farbigem Wachs zuführte. Seine Bilder für S. Lorenzo, jetzt vergessen und unbeachtet, trafen so recht den Geschmack der Zeit, brachten ihm seiner Zeit von den Medici die Ritterwürde ein. Bedeutungsvoll für ihn, mehr als für einen anderen Künstler, wurde die alte Laokoongruppe (1506 gefunden), die er (1523) für den König von Frankreich in der Absicht nachbildete, sie zu übertreffen. Und diese Absicht erreichte er in den Augen der Zeitgenossen, indem er die ohnehin schon muskelprotzende Hauptgestalt noch bewegter und naturalistischer ausbildete (jetzt in den Uffizien). Er machte damit den Anfang zu den nun beliebt werdenden Ergänzungen antiker Statuen, durch die diese thunlichst bewegt und muskelkräftig ausgestaltet wurden. Nach seiner Ansicht fehlte es den Alten an Kenntnissen in der Anatomie. Das gewaltige Wissen des Michelangelo erregte bei seinen Nachfolgern eine künstlerische Lust gerade am Anatomischen. Benvenuto Cellini brachte sie in seinem Aufsatz über die beste Art des Kunstunterrichts dahin zu fordern, der Unterricht solle mit dem Zeichnen des menschlichen Knochengerüstes beginnen. Dies hatte die Florentiner Kunst wie die römische dahin geführt, daß sie den Bewegungsformen des nackten menschlichen Körpers, zweifellos eine der höchsten Aufgaben der Kunst, für ihre einzige nahmen, nur im standsicheren und mächtig ausholenden Gliederbau das Ziel des Schaffens sahen. So entstand Bandinellis Hauptwerk aus dem gewaltsamen Streben heraus, eigenartig zu sein, die Schönheit beiseite zu schieben, um eine scharfe Gegenständlichkeit zu erreichen: Der den Kakus niederdrückende Herkules (1534 vollendet). Überall ein absichtliches Zusammenrücken der Massen zu harten Linienschneidungen, ein Wahrheitssinn, der sich auf die eigene Rücksichtslosigkeit etwas zu gute thut. In seinen späteren Werken ist der viel angefochtene, aber auch wieder mit den höchsten künstlerischen Ehren bedachte Künstler minder entschieden nach dieser Richtung gewesen; sie fanden daher bei jenen, die die festen Gesetze des Schönen in ihrem Urteil zu verkünden wähnen, milderes Gericht; während jene, die im Künstler den Ausdruck seiner Zeit erblicken, gerade in der harten Zerrissenheit der Bandinellischen Form, in dem auf scharfer Kritik des Alten beruhenden, wenngleich unzureichenden Drängen auf Neues einen kräftigen Zug erkennen werden. Aber gerade der Umstand, daß Bandinelli kleiner war als Michelangelo, daß ihm jener Trotz des höchsten Selbstgefühles und der Sinn für künstlerische Verantwortlichkeit fehlte, machte ihn dem höfischen Kunstbetriebe der Medici zum willkommenen Vollstrecker ihrer Wünsche: Keinen ehrten sie mehr mit Titeln und äußeren Würden, als den Mann, der Michelangelos erbittertster Gegner war, weil er dem großen Geiste seines Gegners am raschesten das an ihm Nachahmbare absah.

2920. Baccio Bandinelli.

Vergl. I. S. 166, N. 496.

23) Die Renaissance in Venedig.

2921. Die ältere Malerschule.

Wichtig ist die Kunstentwicklung Venedigs. Wir sahen schon, daß die Mailänder Bildnerei auf Venedig befruchtend wirkte, zunächst im Sinn der Wahrheitlichkeit. Nun begann die Schule der Squarcione auch die Maler zu ergreifen.

Vergl. S. 53, M. 2401.

Der Bruder des noch ganz altertümlichen Antonio da Murano, Bartolommeo Vivarini (1450?—1491 nachweisbar), war der erste, der sich dieser Richtung hingab, die Gestalt mehr von innen heraus, vom Nackten zum Kleide empfand und durcharbeitete. Neben ihm faßte aber Carlo Crivelli (aus Venedig, in Ascoli in der Mark Ancona thätig, 1468?—1494 nachweisbar), die bildnerische Haltung Mantegnas auf; ein Meister, der noch die volle Prunkliebe der alten Kunst, die prächtige Farbe, das aufgehöhte Gold besaß; aber von der Leidenschaftlichkeit der Zeit ergriffen, zugleich in seinen Bildern schwärmerisch und wildbewegt auftritt. Ihm ist es nicht um die Richtigkeit der Formen, sondern nur um das glaubwürdige Hinstellen seiner scharf umrissenen Gestalten zu thun. Strahlte in Crivelli die venetianisch-paduanische Kunst nach dem Süden aus, so nahm sie in Antonello da Messina (in Messina um 1445 geb., nachweisbar seit 1465, 1473 in Messina, 1474 in Venedig, † um 1493) den rückwärtigen Lauf. Antonello hat eine Frühzeit (bis 1470) durchgemacht, in der seine Bilder viel Annäherung an die flandrische Kunst zeigen (Salvator mundi von 1465 in der Nationalgalerie zu London, Altar von S. Gregorio zu Messina 1473). Man hat wohl in Erkenntnis dieses Umstandes angenommen, er sei bei den Niederländern in die Schule gegangen. Vasari erzählt von einer Reise nach dem Norden. Neuerdings wird dies bezweifelt. Aber was Antonello, seit er in Venedig thätig war, vor allem auszeichnet, ist die Aufnahme des Bildnisses in einer Form, die an die großen niederdeutschen Vorbilder mahnt und die Anwendung einer hoch vervollkommneten Öltechnik. Jedenfalls hat er in irgend einer Weise von den großen Niederländern gelernt, freilich nicht, um dauernd ihr Schüler zu bleiben, sondern um nun bald selbständig das Bildnis zur Höhe reifester Kunst zu erheben (Bilder im Louvre; Hamilton Palace bei Glasgow, 1475; Galerie Borghese Rom; Berliner Museum). Als Bildnis erscheint auch der heilige Sebastian (Galerie zu Dresden), insofern als hier Antonello sich an die Darstellung eines nackten Jünglingskörper heranmachte (um 1485), den er in einem Hof zwischen schönen Palästen zur Schau stellt: Die Bauformen sind die einer vornehmen Renaissance; persische Teppiche auf den Balkons. Die künstlerische Absicht ist, das menschliche Fleisch im Tageslichte darzustellen, der Feinheit seines Farbenspieles nachzugehen. Mit ruhiger Ergebung blickt der Heilige empor, ohne den Schmerz der ihn durchbohrenden Pfeile zu empfinden: So auch hatte Mantegna in gleichem Bilde die Vorführung einer nackten Gestalt zu begründen gesucht.

2922. Antonello da Messina.

2923. Jacopo Bellini. Vergl. S. 51, M. 2395.

Die ganze Kraft der venetianischen Kunst drängt sich in einer Malerfamilie zusammen, in den Bellini. Jacopo Bellini († 1464?) ist 1423 und 1425 als in Florenz anwesend nachweisbar und zwar als Schüler des Gentile da Fabriano. Unter seinen nicht eben zahlreichen erhaltenen Werken steht sein Skizzenbuch (1430, jetzt im Britischen Museum zu London) im Vordergrund der Betrachtung: Es zeigt ihn als Beobachter der Natur, des Tier- und städtischen Menschenlebens, als Nachfolger seines Lehrers, zugleich als bemüht, antike Formen sich einzuprägen. Diese Studien mögen ihn bei seinem Aufenthalt in Padua (1444—1460) mit Mantegna in Verbindung gebracht haben.

2924. Gentile Bellini. Vergl. S. 53, M. 2399.

Seine Söhne pflückten die Früchte seines Lebens: Gentile Bellini (geb. 1427?, † zu Venedig 1507). Zwei berühmte Bildnisse sind als sichere Werke des Künstlers bekannt: Das des Lorenzo Guistiani († 1455), das der Künstler 1465 ausführte. Sehr gegen alle Regel ist der im Geruch der Heiligkeit verstorbene erste Patriarch von Venedig in voller Seitenansicht dargestellt, neben ihm zwei Engel und zwei Diakonen ohne eigentliches Verhältnis zu

dem schlicht Dastehenden. Gentile benützte wohl für sein Werk eines jener damals beliebten Bildnisse, die für die Herstellung von Schaumünzen angefertigt wurden. Ähnlich das zweite Bild. Sultan Mohammed II. erbat von Venedig einen tüchtigen Maler zur Hochzeitsfeier seines Sohnes, und der Doge sendete ihm 1479 den Gentile. Im November 1480 schuf der Maler das Bildnis des Großfürsten in scharfem Erfassen des feinen, eigenartigen Orientalen. Ein vor ihm ausgebreiteter Teppich ist genau nach türkischem Muster, die Architektur um das Bild in reifer Renaissance gehalten. Auch eine Sultanin malte er (Paris, Privatbesitz). Ebenso verwendete er seine Kenntnis von Land und Leuten in seinen eigenartigen Geschichtsbildern: Er schildert in ihnen sein geliebtes Venedig mit einer Treue und einer wissenschaftlichen Genauigkeit, wie kaum einer vor ihm. Er giebt nicht eine nur andeutungsweise gegebene und nicht eine nach eigenem Schönheitsziele entworfene Architektur, sondern ein liebevolles Umschauen in der Stadt, deren Schönheit den Meister begeisterte, nicht nur durch seine malerischen Bauwerke, sondern auch durch das Treiben auf den Plätzen und Kanälen. In diesen Bildern wird Gentile zum Landschafter, vertieft sich in die farbige Wirkung der Luft auf die nahen und fernen, mit größter Sicherheit gezeichneten Bauten; er vergißt aber dabei nicht, in jeder einzelnen Gestalt, so klein sie im Verhältnis zum Ganzen ausfallen, ein sorgfältig durchgeführtes Bildnis zu liefern. Denn er stellte (vor 1494) in der Scuola di S. Giovanni Evangelista Wunderthaten der heiligen Hostie dar, die er selbst bei der Prozession am Markustage von 1454 miterlebt hatte. Und wenn er in der Predigt des heiligen Markus in Alexandrien (Brera zu Mailand, 1504 begonnen, von Giovanni Bellini nach 1507 vollendet) zeitlich und örtlich in die Ferne schreiten mußte, so schilderte er die Christen als Venetianer, die Heiden als Orientalen, mit genauer Beobachtung von Kleidung und Haltung.

2925. Giovanni Bellini.

Größer ist sein Bruder Giovanni Bellini (geb. um 1427?, † in Venedig 1516). Aus seiner Jugendzeit giebt es eine Anzahl von Darstellungen des toten Christus (auf dem Grabesrand, gehalten von Maria und Johannes, in der Brera zu Mailand; gehalten von zwei Engeln, im Museum zu Berlin; im Stadthaus zu Rimini, vor 1468), auf denen es dem Maler darauf ankam, einen jugendlichen Mannesleib in aller Ehrlichkeit darzustellen: sichtlich Akte nach der Natur, wie sie in strengster Form sein Schwager Mantegna in seinem toten Christus bot; aber friedlicher, nicht mehr in dem heftigen Drange geschaffen, der Wahrheit die Gasse zu öffnen; milder in Ausdruck und Absicht.

Vergl. S. 119, N. 2570.

Von entzückender Liebenswürdigkeit und bei hoher Anmut doch von beseeltem Ernst sind die zahlreichen Madonnenbilder, in denen die Jungfrau teils allein mit dem Kinde (Brustbilder in der Akademie zu Venedig, eins von 1487; Nationalgalerie zu London; Museum zu Berlin; Brera zu Mailand, 1510) oder in Gemeinschaft mit zwei Heiligen (Akademie zu Venedig), endlich als Santa Conversazione thronend erscheint (in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, 1867 verbrannt; Akademie zu Venedig; S. Francesco zu Pesaro; S. Zaccaria zu Venedig, 1505; bei Frari zu Venedig). Immer ist die Jungfrau als vollendet schönes, reifes, sinnendes Weib dargestellt, in schlichtem Gewand, mit dem Schleier über das Haar. Kein Heiligenschein umgiebt sie, ihre Göttlichkeit ist durch die ruhige Sittlichkeit und die edle Milde des nachdenklichen Ausdruckes angedeutet; die Heiligen stehen in stillem Ernst, ohne eigentliche Handlung neben ihr, noch symmetrisch angeordnet; der Thron ist als eine reiche, köstlich durchgeführte Renaissancearchitektur behandelt. Den höchsten Wert aber erhalten die Bilder durch die Weichheit der malerischen Behandlung, die nicht mehr die Umrisse der Massen sucht, sondern in sanften Übergängen die Formen giebt; die Zartheit, das blühende Leben, die blutdurchströmte Daseinsfülle des Menschenleibes vorführt. Und dann die Farbe, die alle Reize des aufs höchste gesteigerten Tones, das glühende Rot, das tiefe Blau der Wolle darstellen, neben

gelblichem Weiß und der Schärfe beraubtem Gelb unter einem Einklang zusammenhält, der unmittelbar an den Ton persischer Teppiche mahnt. Nicht mehr ist es die Genauigkeit und Feinheit der Darstellung, in der die Künstlerschaft sich äußert, die sichere Hand des Zeichners. Dies waren die Vorstufen, durch die die Meister sich hindurchzuarbeiten hatten: Jetzt liegt die Summe des Könnens in der Feinheit des rein malerischen Empfindens, in der Fähigkeit, mit den geringsten Farbenverschiedenheiten, mit dem weichsten Übergängen, mit einem Hauch von Ton die volle Modellierung des Körpers zu erzielen, das Licht zu brechen und im zerbrochenen Licht, trotz der Tiefe der Grundfarben, die Rundung der Körper in allen ihren feinen Schwingungen zum Ausdruck zu bringen. Man kann Giovanni Bellini in gewissem Sinne den ersten wirklichen Maler nennen. Und er blieb für alle Zeiten einer der größten.

Vergl. I. S. 655, R. 2123.

In gleichem Sinne sind die meisterhaften Bildnisse behandelt, in denen die einfachste Darstellungsweise mit völligem Erfassen der Natur und der Kunst gepaart ist, ein in seiner Gesamtfarbe höchst wohlthuendes Bild zu schaffen.

Wie alle Künstler der Zeit drängte es auch Giovanni, das Nackte darzustellen, den Menschen als solchen in seiner Ganzheit zu erfassen. Er ergriff daher gern die Gelegenheit, Vorgänge aus der alten Göttersage zu malen. So mehrfach auf den Malereien einer Truhe (Akademie zu Venedig), so an einem Bacchusmahle (Alnwick Castle, England, 1514), in dem er frisch an die Darstellung kecker Wagnisse herantritt, aber zugleich durch den sonnigen Glanz seiner Farbe, durch den feinen Ton der Landschaft dem Ganzen alles Kränkende nimmt. In einem dieser Bilder (Galerie in Wien) wagt er es, ein nacktes, vor dem Spiegel ihr Haar ordnendes Weib darzustellen. Noch verdeckt der Arm die Brust, ein Tuch die Scham: Auch sie strahlt die Ruhe wieder, die über allen seinen Bildern liegt; kein Hauch verkündet eine Freude am Entkleideten; jeder Pinselstrich jene sinnliche Lust am Schönen, die den Maler zum Künstler macht. Es würde der anmutige Kopf jedes seiner Heiligenbilder zieren.

Nach all dem Kampf und Ringen findet sich in Giovanni die völlige Ausgeglichenheit der Seele, eine bewundernswerte Ruhe der Weltanschauung. Seine Bilder strahlen wie die stille See den hellen Sonnenschein aus tiefem Purpur wieder; die erschütternden geistigen Kämpfe der Zeit berühren diese Kunst nicht. Sie trachtet nur nach einem, nach völligem Ausleben in der Kunst, sie ruht fest und sicher in der Verehrung der Schönheit, als des höchsten irdischen Zieles. Würdige, in sich beruhigte Menschen in der höchsten Pracht der Farbe darzustellen, sie in die Glut eines von der sinkenden Sonne durchleuchteten Goldtones zu tauchen, erscheint den Venetianern als der rechte Gottesdienst und ihr Werk wirkt wie dieser auf die Beschauer.

2926. Bellinis Einfluß.

Vergl. S. 152, R. 2645.

Alle Künstler, deren Weg jenen des großen Venetianers berührte, haben den Hauch der von ihm ausgehenden Stimmung beruhigten Schönheitsgefühles mit auf den Weg bekommen. So auch Dürer, der den Greis bei seinem Aufenthalt in Venedig 1506 bewunderte. Die Venetianer seiner Zeit trugen alle mehr oder minder den Stempel seines bevorzugten Künstlertums. So Luigi (Aloisio) Vivarini (thätig seit 1464, † vor 1503), der es noch wagen konnte, mit ihm zu wetteifern. Seine Gestalten sind oft noch hart und hager (Madonna mit Heiligen in der Akademie zu Venedig); eine gewisse Schwermut und Askese erscheint in den Köpfen; doch strebt auch er jener malerischen Vollendung zu, die Giovanni Bellinis Eigengut ist. Dann die Reihe der Schüler: Vittore Carpaccio (geb. um 1455, † nach 1519), der sich den Gentile anschloß und wie er ein Erzähler von allerhand Vorgängen aus der Geschichte der Heiligen wurde, die er in Venedig oder einer ihm verwandten Idealstadt sich abspielen läßt. Die Art und Weise, wie er die meisterhaft dargestellten Werke der Baukunst in die Landschaft stellt und diese mit Figuren belebt, bietet den liebenswürdigsten Zug an seiner Kunst. Das Figürliche selbst kommt manchmal über das Bestreben, jeden in seiner

2927. Vittore Carpaccio.

Art genau festzuhalten, nicht recht hinaus; die einzelnen Vorgänge zerfallen im Bilde, so daß viele am Hauptgegenstand der Schilderung keinen Anteil nehmen. Aber gerade diese sittengeschichtlichen Einzeldarstellungen wirkten anregend auf die Folgezeit. Sie schärften das Auge für das Eigenartige, wie denn in Carpaccios Bildern die einzelnen Völker in Tracht und Lebensart scharf gekennzeichnet sind (Bilderreihe aus der Geschichte der heiligen Ursula, Akademie zu Venedig, 1490—1495; in der Scuola degli Schiavoni; in S. Vitale, 1514, Scuola di S. Stefano, 1511; eines davon im Berliner Museum). Man vertieft sich gern und mit Behagen in die Einzelheiten seiner Bilder und nimmt aus ihnen das Gefühl sonnigen Wohllebens, einer erhöhten Festlichkeit des Daseins mit heim.

2928. Venetianisches Bauwesen.

Wie die Maler der Stadt eine von jener des Festlandes gesonderte Schule bilden, so auch die Meister der übrigen Künste. Wenn Venedig selbst nicht den Stein besaß, an dem die Bildnerei und Baukunst sich urtümlich entwickeln konnte; wenn die Stadt darauf angewiesen war, die Mittel zum Bauen auf Schiffen herbeizuführen, das Holz aus den Bergen der Mark Treviso oder Istriens und Kroatiens, die Steine nach alter Gewohnheit von allen Küsten des Mittelmeeres, so lag es nahe, auch die Bearbeiter dorther mitzubringen, oder gar statt des rohen Blockes den fertig gehauenen zu verladen. Dazu kam, daß der Baugrund, durch Pfahlroste zu stärkender Lagunenboden, große Anlagen sehr erschwerte, und daß der Kirchenbau daher weniger auf großartige, als auf kostbare Werke hindrängte.

2929. Kirchenbauten.

Die venetianischen Kirchenverhältnisse stehen in enger Beziehung zur staatlichen Verfassung. Die großen Geschlechter sahen weniger darin ihre Aufgabe, durch Kapellen die bestehenden Kirchen zu erweitern, als selbständige Familiengotteshäuser zu schaffen, denen sich jene der bürgerlichen Körperschaften anschlossen. Es gelang ihnen dadurch, die Geistlichkeit in starker Abhängigkeit von der Stadtverwaltung und von den diese leitenden Adelsfamilien zu erhalten; sie mit einem entschiedenen Zugehörigkeitsgefühl zu Venedig zu bringen, das sich nur zu oft in Ungehorsam gegen Rom äußerte.

Die größte unter den venetianischen Kirchen jener Zeit ist S. Zaccaria. Man begann das Langhaus seit 1457 an dem älteren Chor anzufügen (1471 unter Antonio di Marco erbaut, 1515 vollendet). An ihr ist das Bemerkenswerteste die Überdeckung des Mittelschiffs mit drei Kuppeln, sicher eine orientalische Erinnerung; und die nicht minder sorglose Übertragung von Renaissancesäulen in den Bau. Das Bezeichnende für die Außenarchitektur Venedigs ist die „Inkrustation“, das Bedecken der Mauern mit dünnen Steinschichten, wie dies am Dogenpalast in schlichtem Teppichmuster sich vollzog. Das ganze Handelsgebiet Venedigs mußte Stoffe herbeitragen, dem Schmuckbedürfnis zu dienen: Vom Fuß der Alpen wie von den Inseln des Archipels, aus Griechenland wie aus Spanien (Ophit ?), vom Marmarasee wie aus Afrika schaffte man Steine herbei, um diese zersägt an den Schauseiten von Kirchen und Palästen zu verwenden. Sie verhindern geradezu, daß eine Architektur größeren Sinnes sich entwickeln konnte. In keiner italienischen Stadt steht es um die Geschichte der Baumeister so schlimm: sie kamen nicht auf bei der rein dekorativen Thätigkeit, sie verschwinden hinter dem Einlagenmacher und dem Zierbildhauer des lombardischen Flachlandes.

2930. Bildhauer.

Der Veronese Antonio di Giovanni Rizzo (1462—1498 in Venedig thätig) trug die Schule Mantegnas nach der Lagunenstadt. Sein Adam und Eva am Dogenpalast (1462) sind zwar noch eckige, aber kräftig realistische, nackte Gestalten von Überlebensgröße. Ihm folgte bald die Mailänder Schule: Pietro Solari (genannt Lombardo, seit 1481, † 1515?) zog hinter sich eine vielgliederige Sippe, in der sich sichtlich die einzelnen Kräfte fördernd in die Hände arbeiteten. Im Grabmal des Dogen Niccolo Tron († 1472) hatte Rizzo den Ton für das venetianische Grab angegeben: Den prunkenden Reichtum an Einzelformen bei tüchtiger Durchbildung des Standbildes wie der liegenden Gestalt des Dogen; die knapp

Vergl. S. 122, M. 2580.

Vergl. S. 120, M. 2575.

umrissene Haltung der neben ihm stehenden allegorischen Figuren. Solari brachte im Grab des Dogen Niccolo Marcello († 1474) in S. Giovanni e Paolo die Frührenaissance zur vollen Blüte und auch die Bildnerei zu hoher Lebenswahrheit; am Grab des Dogen Giovanni Mocenigo († 1485 ebendaselbst, vollendet von seinem Sohne Tullio um 1500) drang sie in herberem antikisierendem Sinne durch: Die Nischenarchitektur der Certosa zu Pavia mit ihrer Vorliebe für eine große Zahl in sich abgeschlossener Bildsäulen (15) und Flachbilder zeigt sich nach Venedig übertragen. Altäre in S. Stefano (mit der tief empfundenen Gestalt des heiligen Andreas), in S. Marco (S. Jacopino 1470, Capilla Zeno 1501—1515) und vieles andere mehr ergeben eine rüstig schaffende, in nicht zu scharf hervortretenden Einzelleistungen sich steigernde Kunst. Vor allem blühte die Zierform der Arabesken; ihre feine Durchbildung gab dem Werke den höchsten Ruhm. An Sta. Maria dei Miracoli (1480—1489), an der Scuola di San Marco (nach 1490), an der Schauseite von S. Zaccaria, an S. Michele (1466 begonnen), an S. Giovanni Crisostomo (1483), einem griechischen Kreuz mit Flachkuppel zeigt zumeist die Familie der Lombardi ihre Meisterschaft im Schmücken durch Stein. Pietro, der auch an den Domen zu Ravenna und Cividale (in Friaul, Schauseite von 1502) als Baumeister sich bewährte, schuf in Sta. Maria dei Miracoli in Venedig eine feine, doch künstlerisch unbedeutende Schmuckarbeit; Moro Lombardo bildete hauptsächlich die Kirche S. Michele zu Murano (1466—1478) mit Hilfe von istriischen Bildhauern (Lorenzo da Rovigno, Giacomino Domenico da Parenzo) und anderen in reichster Weise durch. Die Söhne des Pietro, Tullio Lombardo († 1532) und Antonio Lombardo (thätig bis 1526), entwickelten sich im wesentlichen auf gleicher Linie wie die Mailänder Meister, sowohl als Bildhauer wie als Baumeister.

2031. Paläste.

Besonders glänzend offenbarte sich der Reichtum der Stadt im Wohnbau. Dem Pietro schreibt man den Bau des Palazzo Vendramin Calergi (1481) zu, des vollendetsten Werkes der Frührenaissance in Venedig. Noch haben die rundbogigen Fenster eine Art Maßwerk, noch sind alle Wände in eingelegter Arbeit verziert; aber die wohldurchgebildeten Säulen- und Pfeilerordnungen, die vor diese gestellt sind, beherrschen die Gesamterscheinung: Eine eigene rein dekorative Form der Fassadenbildung ist gefunden, die nun in zahlreichen Wandelungen wiederkehrt. So besonders zierlich auch am Kirchenbau, der Schauseite von S. Zaccaria, der Scuola di S. Rocco (seit 1517), noch ohne die Säulen am Palazzo Corner Spinelli (um 1500) und ähnlichen Werken.

2032. Andrea del Verrocchio. Vergl. S. 73, N. 2454.

Für das Kunstleben Venedigs mußte es von höchster Bedeutung sein, daß seit 1479 Andrea del Verrocchio († 1488) hier mit der Ausführung des Reiterbildes für Bartolommeo Colleoni beschäftigt war. Zwar wurde das Werk erst 1496 durch Alessandro Leopardi († 1522) gegossen, aber das Modell zu Roß und Reiter waren doch bei des Künstlers Tode fertig. Man muß es mit jenem Denkmal vergleichen, das deutsche Meister dem glückhaften Feldherrn in Bergamo errichteten: Dort die Absicht auf Ähnlichkeit, hier die auf Darstellung der ruhmsüchtigen Absicht des Abenteurers, der 100 000 Golddukaten der Stadt Venedig vermacht hatte, damit sie ihm auf dem Markusplatze ein Reiterbild setze; der also sich selbst der Ehren würdig einschätzte, die vor ihm kein Venetianer erlangt hatte; außer dem Gattamelata in Padua überhaupt kein Italiener. Und gerade diesen Ruhmsinn faßte Verrocchio auf: Das gewaltige Streitroß erscheint wie getragen von seiner Bedeutung; der schwer gerüstete Mann sitzt wie von einer plötzlichen Gefahr berührt, ausholend mit der Rechten, nicht zum Schlag, doch in jener unwillkürlichen Abwehr dessen, der weiß, daß der Hieb die beste Deckung sei; mit dem Ausdruck des streng befehlenden Feldherrn, jener höchsten Spannung im Kampfe, die den Krieg starken Naturen als das berauschendste Fest auf Erden erscheinen läßt. Gerade das Augenblickliche in diesem gewaltigen Denkmal, das Leidenschaftliche mußte auf

Vergl. S. 121, N. 2578.

Vergl. S. 40, N. 2367.

die Künstlergemeinde wirken, die des Bellini Gelassenheit gleichzeitig auf sich wirken ließ; sie macht das Urteil der Zeit erklärlich, die in dem Pferde eine zu rohe Naturnachahmung sah, in seiner stark ausgearbeiteten Muskulatur einen Körper ohne Haut.

2933. Alessandro Leopardi.

Den Sockel des Reiterbildes schuf Alessandro Leopardi, selbst einer der Angehörigen der Schule der Lombardi, und zwar jener, der es zur reinsten Durchbildung des Stiles brachte. Das Grabmal des Dogen Andrea Vendramin († 1478, 1494 vollendet, in S. Giovanni e Paolo) mit seinen schlichten und doch reichen Rundbogen auf mit Blumengehängen geschmückten Säulen; seine prachtvollen Flaggenhalter in Bronze auf dem Markusplatz (1500—1505); die Grabkapelle des Kardinals Zeno in S. Marco (1501—1515) bilden eine Reihe von Meisterwerken feiner Massenverteilung bei nicht überreichem bildnerischem Schmuck, dabei in diesem von sinniger Anmut, vertieftem oft schwärmerisch reichem Ausdruck.

2934. Beziehungen zu Deutschland.

Wenn schon die venetianische Denkmalkunst aus den Küstenländern vielerlei Bestellungen an sich zog, so erhob sie sich doch nicht zu der weithin reichenden Bedeutung der Malerei. Auch diese war in ihren Ansätzen von der Ferne abhängig. Noch während die Bellini sie zur höchsten Stufe der Vollendung erhoben, wirkte auch der innige Handelszusammenhang mit Deutschland kräftig auf das Schaffen in der Lagunenstadt ein. Die Straßen des deutsch-venetianischen Handels durchzogen die Ostalpen und füllten sie mit vielerlei Anknüpfungen an das in großartigem Aufblühen befindliche geistige Leben Deutschlands. Seit die Kaiserkrone auf dem Haupt eines regsamen Fürsten saß, seit ihre stärkste Stütze das Österreich Maximilians geworden war, seit die ungarischen Verhältnisse durch Matthias Corvinus europäische Bedeutung erlangt hatten, traten die östlichen Übergänge über die Alpen immer mehr in den Vordergrund. Der Kupferhandel ging diese Wege; an Stelle des durch die Türkenkriege zerstörten Überlandweges nach dem Orient wurde es in den adriatischen Häfen lebendiger.

2935. Deutsche Künstler.

Die Deutschen selbst hielten an ihrer Art. Als 1505 das berühmte Kaufhaus, der Fondaco dei Tedeschi, nach einem Brande neu errichtet wurde, übergab die Stadt auf ihren Wunsch dem Girolamo Tedesco die Planung, nach der er und Antonio Scarpagnini unter des Stadtbaumeisters Giorgio Spavento Aufsicht das Werk ausführten. Dieses Meisters Hieronymus Hand will man in Augsburg wiedererkannt haben.

Vergl. S. 168, N. 2683.

2936. Venedig als Handelsstadt.

Wie die deutschen Kaufleute in Venedig ihre hohe Schule erkannten, wie die italienische Buchhaltung, das italienische Bankwesen, die italienischen Fachwörter in den deutschen Handelshäusern vorzuherrschen begannen, ja selbst in den Niederlanden sich Anerkennung verschafften, so zog der Adel und die wissenschaftliche Jugend nach den italienischen Universitäten, namentlich nach Padua, um Anteil zu nehmen am geistigen Fortschritt Italiens. Die deutschen Fürsten trafen in Venedig ein, um von dort die üblich werdende Jerusalemfahrt zu unternehmen. Sie kamen nicht bloß, um zu nehmen, sie gaben auch reichlich. Wo die Deutschen hinkamen, zeigen sich die stärksten reformatorischen Gemeinden. In den Wissenschaften und Künsten erst seit kurzem mit den Italienern wetteifernd, brachten sie ein religiöses Feuer mit, das bald mächtig um sich griff. Die politische Gegnerschaft Venedigs mit Rom, die größere Duldung, die stets in den mit dem Orient handelnden Städten für Andersgläubige vorwaltete und namentlich die lebhafte Handelsverbindung mit Deutschland haben aus Venedig das am meisten der Reformation zuneigende Staatswesen in Italien gemacht. Hatte 1509 der Bann die Republik betroffen und trotzdem die Treue, selbst der festländischen Landstriche, sich bewährt, so fanden seit Luthers Auftreten dessen Bücher nirgends stärkeren Absatz als in Venedig. Ganz offen haben bis zum Ende der vierziger Jahre sich starke Gemeinden in Widerspruch mit der alten Kirche erhalten. Die Franziskaner, an der Spitze ihr General Baldo Lupetino, hielten fest zur evangelischen Rechtfertigungslehre; in Vicenza, Brescia und

2937. Kirchliche Verhältnisse.

Treviso bildeten sich starke Gemeinden, die den Schutz des schmalkaldischen Bundes zu erlangen strebten. Venedigs eigener Buchhandel arbeitete im Sinn der Reformation. Bis ins 17. Jahrhundert wahrte sich die Republik der Kirche gegenüber starke Sonderrechte, die dahin führten, daß Paul V. 1606 abermals den Bann über die Stadt aussprach; daß abermals der an die örtlichen Verhältnisse gebundene Klerus treu zur Republik hielt, außer den neuen Orden, den Jesuiten, Theatinern, und den Kapuzinern, Männern wie Paolo Sarpi und Fra Fulgentio. So tief die Frömmigkeit der Zeit Venedig erfaßte, so sehr gerade die Regierung sie zu fördern trachtete, blieb doch Venedig der Staat, der in Italien fast allein diese von dem Papsttum zu trennen verstand; der an dem Rechte festhielt, in weltlichen Dingen Herr seiner Entschlüsse bleiben zu müssen. Ein halbes Jahrhundert lang ließ er den Jesuitenorden nicht wieder zurückkommen. Es hat damit erlangt, daß er am längsten sich die Renaissancestimmung in der Kunst erhielt.

Die Quellen der venetianischen Kunst liegen trotz ihrer Verbindung mit dem Orient nicht in der Antike, wie etwa jene von Florenz, sondern in der freien Benützung aller sich darbietenden Anregungen. Die vertiefte Kirchlichkeit, die Blüte des Humanismus, das örtliche Selbstgefühl hatten hier keiner festen Autorität Alleinrecht geduldet, sondern wie in der Blütezeit von Florenz auf den Menschen und seinen innersten Wert hingewiesen. Wie im 15. Jahrhundert in Florenz, so haben im 16. Jahrhundert in Venedig die Künstler sich eine nicht auf Gnaden, sondern auf Anerkennung ihres Wertes durch alle begründete Lebensstellung verschafft. Auf sich und ihr Sehen vertrauend, schufen sie einen eigenen Ausdruck der Wahrheit und aus diesem heraus eine eigene Schönheit.

2938. Trevisaner Künstler.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts sind mit wenig Ausnahmen die in Venedig thätigen Künstler auswärts geboren. Aber sie sind fast alle Italiener, Söhne der terra firma, die immer inniger mit der Hauptstadt verschmolz, je glänzender diese sich entfaltete. Stammverwandt sind auch die Friauler, die in Udine ihren Mittelpunkt und ein ansehnliches Stadtwesen besaßen. Man erkennt aber wohl den Unterschied des Volkstumes an den Söhnen Friauls, die in der Malerei zu Ruhm kamen, gegenüber der seit 1404 venetianischen Grafschaft Belluno und der seit 1388 der Lagunenstadt angegliederten Trevisaner Mark. Martino da Udine (oder da S. Daniele, genannt il Pellegrino, geb. vor 1470, † zu Udine? 1547), der viel gereist, seinen Landsleuten als „der Fremde“ erschien, hat ohne eigentlich Eigenes in Venedig und Ferrara eine Menge von Anregungen aufgenommen, die er frisch und mit keckem Geschick in zahlreichen Bildern für den Dom zu Udine, für die Kirche S. Antonio zu S. Daniele verwertete. Giovanni da Udine, der Schüler Raffaels, erwies sich, in seine Heimat zurückgekehrt, als noch mehr der norditalienischen Kunst entfremdet: Er kehrte bald nach Rom zurück. Giovanni di Martino da Udine hielt sich zwar an Vivarnis Schule in der trockenen Zeichnung und dem düsteren, gläsernen Ton und malte im Dom seiner Vaterstadt (1500—1501) mit scharf den Ton zuspitzendem Pinsel, außerdem vielfach als Bildschnitzer thätig, wie denn auch sein Lehrer Domenico da Tolmezzo (nachweisbar bis 1507) Malerei und Bildnerei in Holz zu einheitlicher Kunstschöpfung im nordischen Sinn miteinander verband.

Vergl. S. 254, N. 2893.

2939. Jacopo de' Barbari.

Ganz anders war der Verkehr der Künstler Veneziens mit der Hauptstadt. Auch in ihnen ist die deutsche Art zwar noch kräftig vertreten. Unter den in Venedig Geborenen steht Jacopo de'Barbari im Vordergrunde der kunstgeschichtlichen Beachtung als Mittelsmann zwischen Nord und Süd. Er reiste viel und scheint wiederholt in Nürnberg gewesen zu sein. Was sich von seiner Hand erhielt, einzelne Bilder, eine Reihe von Kupferstichen, eine große in Holz geschnittene Vogelschau über die Stadt Venedig läßt ihn von Mantegna und den Bellini beeinflußt erscheinen: Doch ist er spitz und kalt in seiner Malweise, wohl befähigt, der noch

Vergl. S. 150, N. 2641.

unreifen deutschen Kunst tiefgreifende Anregungen zu geben, nicht aber in Venedig selbst eine große Bedeutung zu erlangen. Eine ähnliche, auf Verbindungen mit dem Norden hinreichende Spitzigkeit der Pinselführung bei Bellinischer Schulung findet man bei Bartolommeo Veneto (später in Cremona ansässig, 1505—1530 nachweisbar). Man sieht an ihm, daß neben der Schule der Jungen die ältere sich, wenn auch nicht behauptete, so doch standzuhalten versuchte. Ein Deutscher, wie der Nürnberger Buchhändler Anton Kolb, konnte Jacopo de' Barbari noch 1506 für den größten Maler der Welt halten, da seine Art ihm die Italiens am leichtesten verständlich machte. Dürer freilich erkannte bei seinem Besuche in Venedig 1505 alsbald, daß die Kunst, in die Jacopo ihn 10 Jahre früher eingeführt hatte und die ihm damals als eine staunenswerte Offenbarung erschien, von den Bellini längst weit überflügelt war. Aber trotzdem mochte Dürer in Venedig manches ihm Verwandte finden: Erzählt doch Vasari, daß Bellini ihn absichtlich nachgeahmt habe; lebte in Marco Marziale (1492?—1507 nachweisbar) doch ein Maler von keckem, gesund lebensfrohem Realismus, der viele Züge nordischen Wesens besaß. Kaum minder vertreten sind diese bei dem glänzend beanlagten Giovanni Battista da Conegliano (genannt Cima da Conegliano, geb. daselbst um 1460, nachweisbar bis 1508), der von Carpaccio ausgehend und dem Giovanni Bellini nachstrebend, diesen zwar in der Beseelung der Gestalten nicht gleichkam, wohl aber zu vollendetem Wohlklang der Farbe, zu kräftiger Herausbildung des Körperlichen; der vor allem durch die meisterhafte Beobachtung der Landschaft und der Beziehung der Menschen zu dieser sich auszeichnet. Bilden die Flußthäler und zackigen, schlössertragenden Felsen, die Schneeberge der Ferne auch noch beispielsweise in der schönen thronenden Jungfrau (Louvre zu Paris) einen mit dem Hauptgegenstande wenig verbundenen Hintergrund, so weist doch schon der verhältnismäßig kleine Maßstab der Gestalten darauf hin, in wie hohem Grade dieser den Maler beschäftigte. Bei ihm, wie bei dem ihm nahestehenden, von griechischen Eltern stammenden Marco Basaiti (bis 1520 nachweisbar) treten auch noch gelegentlich die nach nordischer Weise knitterigen Falten des Gewandes auf, während der Gesamtton der Bilder sich ganz in der farbenkräftigen Bellinischen Gebung bewegt. Dem Pierfrancesco Bissolo aus Treviso (1492—1530 nachweisbar) begegnet man auf ähnlichen Spuren.

2940. Cima da Conegliano.

2941. Tizian.

Zwei jungen Meistern aus dem Venetianischen war es aufgehoben, die Schule des großen Lehrers in sich zu befestigen und fortzubilden, Tizian und Giorgione, denen sich der Bergamaske Palma zugesellte.

Tiziano Vecelli da Cadore (geb. zu Pieve bei Cadore im Ampezzothal 1477, seit etwa 1487 in Venedig) ist der älteste unter ihnen. Dicht an der Sprachgrenze geboren, blieb er sein Leben lang in Beziehungen zu dem nordischen Nachbarvolk. Sein erstes großes Werk war die Fortführung der Fresken an dem Fondaco der Deutschen, die sein Altersgenosse Giorgione begonnen hatte. Er nahm deutsche Maler in sein Haus, um von ihnen die Behandlung der Landschaft zu erlernen. Zu seinen ältesten Schülern gehört Hans Stefan von Kalkar († zu Neapel 1546). Zu dem großen deutschen Kaufhause Venedigs, dieser berühmten Hochburg deutschen Orienthandels, trat Tizian dauernd in engen Verband, in dem der Rat von Venedig ihm das Amt eines Sensals erteilte. Kaiser Karl V. bevorzugte ihn später bei seinen Bestellungen.

2942. Giorgione.

Aber alle diese Beziehungen änderten nichts daran, daß er ein echter Venetianer wurde. Vielfach werden seine Jugendbilder mit jenen des Giorgione verwechselt, mit dem er gemeinsam die Fortführung der Bellinischen Anregungen übernahm. Giorgio Barbarelli (genannt Giorgione, geb. 1478 in Castelfranco, um 1500 in seiner Heimat, seit 1505 in Venedig thätig, † daselbst 1511) zeigt in seinen Bildern eine ursprünglichere Begabung.

In seiner thronenden Jungfrau (in S. Liberale zu Castelfranco, 1504) schuf er ein vornehmes Altarblatt. Die Jungfrau hoch oben vor dem üblichen Stoffbehang sitzend, vor einer Mauer zwei Heilige: Das Ganze streng architektonisch mit einer gewissen Freude an perspektivischer Richtigkeit, beseelt aber von dem tiefsten, warmherzigsten Innenleben, wenngleich auf eine Handlung vollständig verzichtet ist; durchaus menschlich schlicht empfunden, aber durch die Kraft und Weichheit der Pinselführung, durch die Leuchtkraft des Tones, das warme ruhige Sonnenlicht emporgehoben zu einem echt malerischen Meisterwerk. Vielerlei ist an ihm zu bemerken: Die wunderbar liebliche, aber keineswegs heilige Jungfrau, das Bildnis jenes schönen Mädchens, das den Maler zu einigen auf die Rückseite des Bildes in Sehnsucht nach ihrem Kommen geschriebenen Versen begeistert; die Schönheit der landschaftlichen Ferne; die durchaus nicht heilige, aber echt menschlich edle Stimmung. Von Liebe zur Schönheit der Natur erfaßt, wollte er, wie Vasari sagt, nichts in seine Werke aufnehmen, was er nicht nach ihr gebildet habe: Er ist also ein bewußter Realist, dessen Ruhm es ist, seinen Gestalten den Lebensgeist einzublasen und das Fleisch in seiner reinsten Frische blühen zu machen. Er will nicht die Vornehmen und Großen der Geschichte, sondern die Menschen malen, die ihn umgeben, ja in der Einfachheit einer erträumten, natürlicheren Zeit. Er soll viel Liebesabenteuern nachgegangen sein: Sein ganzes Schaffen atmet Sinnlichkeit, jene kraftvolle Menschenliebe, an der sich die venetianische Kunst zur höchsten Vollendung erhob, zum Jubellied der Schönheit wurde.

2943. Realismus der Farbe.

Neu im Gegenstand erscheinen zwei andere sicher beglaubigte Werke Giorgiones. Die Familie (Palazzo Giovanelli in Venedig) und die Drei Philosophen (Wien, Belvedere), Bilder, denen man als drittes Tizians Himmlische und Irdische Liebe (Rom, Galerie Borghese) zugesellen kann. In allen dreien ist ein Vorgang dargestellt, der eigentlich nichts besagt: Gerade, daß der Inhalt Gegenstand der vielfachsten Erklärung war, beweist seine Schwäche: Ein paar Figuren, bekleidet oder nackt, in einfachem Dasein, ohne Bewegung und ohne verdeutlichten Zweck; aber dargestellt mit aller Kraft malerischen Könnens und hineingerückt in eine mit wunderbarer Empfindungstiefe erfaßte, farbengewaltige Landschaft: Es ist, als wenn die vom Land Hereingekommenen den Venetianern Ersatz für den Mangel an tiefem Grün und an Fernblick über Fluß und Hügel bieten wollten: Es ist Jugendlust oder Jugendsehnsucht in die Bilder hineingemalt. Wohl mag Lionardos Vorgang auf die Künstler Einfluß gehabt haben, wie ja auch Dürer auf seiner venetianischen Reise sich an der Landschaft und ihrer Darstellung begeisterte: Es lag die Naturliebe in der Luft und viele opferten ihr gleichzeitig. Der akademisch gebildete Vasari wußte freilich mit dieser Kunst nichts Rechtes anzufangen. Was er von den (zerstörten) Fresken am Fondaco kopfschüttelnd sagt, daß er sie nie recht verstanden habe, weil sie nicht eine litterarisch zu fassende Thatsache darstellten, das gilt mehr noch von diesen Bildern: Sie sind rein malerische Erzeugnisse, ihr Geist liegt im Sehen und Darstellen, nicht im Inhalte, im Gedanken.

2944. Landschaftliches Empfinden.

Solcher Bilder, die nur ein wohliges Dasein vorleben, giebt es noch mehr; sie zu schaffen war ein Stück Schulüberlieferung. Jakob und Rahel nennt man ein solches (Galerie zu Dresden), Mosis Feuerprobe (Uffizien, Florenz), die Idylle (Louvre zu Paris), die alle einst als Giorgione galten, jetzt verschiedenen anderen Meistern zugeschrieben werden. Die abweichenden Ansichten der Kenner hier abzuwägen, hat keinen Zweck: Das Bezeichnende ist die Strittigkeit und die aus ihr sich ergebende innige Gemeinsamkeit der ganzen Schule.

Eine andere Aufgabe erfüllten die Künstler mit regem Wetteifer: Die Darstellung des nackten Weibes; der ganzen Gestalt, nicht in ihrer Plastik, sondern vor allem in der Lebenswärme der Haut; in der Absicht, an den unendlich feinen Uebergängen der in zerstreutem Licht prangenden, nicht durch starke Schatten gegliederten Menschenschönheit, die Vertiefung der

2945. Das nackte Weib.

Kunst des Sehens zu bekunden. Hatte Giovanni Bellini, hatten gleichzeitig andere am Heiland oder am heiligen Sebastian die Männergestalt in ihrer Nacktheit zu ergründen gesucht, und war er in späteren Jahren seinen Schülern auf das Gebiet der Darstellung des Frauenkörpers gefolgt, so entbehren diese sehr bald jenes wie eine Entschuldigung wirkenden Unterlegens eines tieferen Zweckes: Giorgione war wohl der erste, der sich an die Aufgabe heranwagte, ein Bild zu malen, das nichts mehr und nichts weniger will als die wahrheitliche Wiedergabe des völlig nackten Weibes; und er hat in der angeblich von Tizian vollendeten Schlafenden Venus (Galerie zu Dresden) die Aufgabe zu höchster Vollendung gelöst. Auf weißen Tüchern, die Linke im Schoß, liegt sie inmitten einer herrlichen Landschaft, schlafend, des Beschautseins unbewußt, keine Göttin und doch von überirdischer Schönheit, gemalt mit der höchsten Sinnlichkeit, mit jener, die sich sättigte an der Erkenntnis aller Reize, die ein blühender Leib dem Manne zu bieten mag; doch ohne einen Zug jener Lüsternheit, die anzureizen strebt; völlig seiner selbst vergessend im Genusse der Natur.

Vergl. I. S. 250, M. 601.

2946. Palma vecchio.

Die Frauen selbst scheinen sich durch ihn erst ihrer malerischen Schönheit bewußt worden zu sein. Es entstehen viele ähnliche Werke, sämtlich unverkennbar Bildnisse. Wie die Römer ihrer Frauen Schönheit im Bild der knidischen Venus festzuhalten strebten, so die Venetianer durch die Macht der Farbe. Keiner zwar hat Giorgione in der sinnlichen Harmlosigkeit erreicht, aber sie bewahrten doch alle ihre Bilder trotz der heiklen Aufgabe vor der Gemeinheit. Nur Tizian streift diese gelegentlich in seinen späteren Arbeiten. J a c o p o P a l m a, genannt P a l m a v e c c h i o (geb. zu Serinalta bei Bergamo um 1480, † zu Venedig 1528), malte die Ruhende Venus (Galerie zu Dresden), bei der durch das Wachen und durch die stärker betonte Bildnismäßigkeit des Kopfes noch deutlicher gesagt wird, daß es sich hier nicht um eine Göttin, sondern um die Schönheit eines irdischen Weibes handelt. So that auch Tizian, der in seiner Himmlischen und Irdischen Liebe die nackte Gestalt sitzend, in seiner Venus von Urbino (Uffizien zu Florenz, vor 1530) liegend darstellte. Es ist Eleonora Gonzaga, Herzogin von Urbino, die sich so dem Maler, auf eine kirschrote Plüschdecke hingelagert, zeigte; ruhig, träumerisch vor sich hinschauend, der siegreichen Gewalt edler Leibesschönheit sicher: Das Bild atmet wieder die tiefste Sinnlichkeit und doch trübt diese kein Hauch verletzender Lüsternheit. Eher ist dies der Fall in „Liebesgarten“ (Prado zu Madrid), wo der Liegenden der orgelspielende Verehrer beigegeben wurde; der ihr zuschaut, wie sie mit ihrem Hündchen spielt. Kühner noch die Danae (1545, Eremitage zu Petersburg): Hier geht er dem Correggio nach in Schilderung des höchsten Lustgefühls, ohne ihm an Unbefangenheit gleichzukommen. Und wieder schließt sich an diese Bilder eine Reihe ähnlicher: Die Venus mit dem Lautenspieler in der Dresdener Galerie, in Darmstadt, mehrere in englischen Sammlungen, die den leitenden Meistern Venedigs oder ihren Schulen zugewiesen werden.

Vergl. S. 226, M. 2832.

2947. Frauenschönheit.

Es ist Palma vecchio wahrlich nicht um die Darstellung des Elternpaares der Menschheit zu thun gewesen, als er seinen Adam und Eva (Museum zu Braunschweig) malte, sondern um die echt künstlerische Bethätigung, Vollmenschen in ihrer Nacktheit zu schildern, das helle Strahlen der Haut vor dem Waldesgrün zu erfassen und darzustellen. Es sind all die Bilder schöner Frauen, die unter vielerlei Namen in Galerien bald diesem, bald jenem unter den verwandten Meistern zugewiesen werden, nichts mehr als rein künstlerische Versuche, der als schön allen geläufigen Natur mit ehrlicher Sinnlichkeit auch von der Leinwand her gleiche Wirkung auf die Beschauer zu schaffen. Selten auch nur ein Versuch, mehr zu geben! Tizians Herodias (Galerie Doria zu Rom) trägt wohl das Haupt Johannis auf dem Teller, aber es stört die grausige Last kaum den Gleichmut der Trägerin, das schöne volle Eirund des bei Tizian leicht ins typisch Gleichmäßige fallenden Kopfes. Seine Laura di Dianti (Louvre, Paris) ist als Bildnis wohl kaum sehr ähnlich gewesen, dem allgemeinen Frauen-

ideal des Meisters anbequemt; Eleonora Gonzaga erscheint öfter auf solchen Bildern; Tizians schöne Tochter Lavinia dient als Vorbild für köstliche Werke, bei denen nicht das Weib und nicht der Gegenstand, sondern die Schönheit das malerische Ziel war.

Palma hat das Frauenbildnis ebenso behandelt: Die drei Grazien, angeblich seine Töchter (Galerie zu Dresden), das träumend auf den erhobenen rechten Arm gelehnte Mädchen (Kgl. Museum zu Berlin), die berühmte Violante (Museum zu Wien), das Mädchen mit dem Fächer und jenes mit der Salbendose (ebendaselbst), wie viele andere solche Brustbilder sind ein Stück mit gesundem Nerv geschauter und mit warmherziger Lebensfreude in glänzenden goldigen Farben dargestellter Wahrheit; sind von einer blühenden Vollsaftigkeit des Daseins, die nicht allein in den Modellen, sondern mehr noch in der Herzhaftigkeit des Malers ihren Ursprung zu haben scheint. Wieder giebt es viele solcher Bilder, über deren Herkunft die Kenner streiten. Denn nicht nur unter sich wetteiferten die drei leitenden Meister, sondern auch ihre Schüler kommen teils in unmittelbarer Nachahmung, teils in selbständigeren Arbeiten gleicher Richtung in Betracht: Sebastiano Luciani (genannt del Piombo, geb. zu Venedig um 1485) trachtete in dem Bilde dreier Heiligen (S. Crisostomo in Venedig) die typische Schönheit der Venetianerinnen, wie sie Giorgione entdeckt hatte, zu einer weicheren, empfindsameren und süßeren Lieblichkeit zu verfeinern. Er war es, der in Rom den Raffael diese Art, Frauen zu malen, lehrte; der die Reife und Weiblichkeit über die kindliche Unschuld zu stellen und dem Kopf jene Einfachheit der Linien zu geben anregte, die von Venedigs Realismus ausgeht: Die berühmte Fornarina ist eine mit den Augen des Venetianers gesehene Römerin: Man muß Florentiner Frauenschönheit aus der Zeit vor dem Erwachen der venetianischen Kunst mit der späteren, Bildnisse und Frauenideale Botticellis und selbst Lionardos mit jenen des Fra Bartolommeo, der 1508 in Venedig war, oder des Bronzino vergleichen, um zu sehen, was die Sinnlichkeit der Welt an Schönheit schenkte. Ohne Giorgiones Schlafende Venus war die Sixtinische Madonna nicht möglich!

2948. Sebastiano del Piombo. Vergl. S. 247, A. 2879.

Nicht minder groß erweisen sich die Venetianer Meister im Männerbildnis: Die kraftvolle Persönlichkeit in ihrer Ganzheit zu erfassen, war das Ziel: Die Maße des Kopfes in breiten Lichtern und Schatten, nicht in den zeichnerischen Umrissen, sondern in den bildnerischen Gegensätzen, den Glanz der Haut in seiner Frische, das Haar in seinem Ton, nicht in seiner Gliederung und somit den Eindruck des Kopfes für den von fern Herantretenden zu geben, ist die Absicht! Man erkennt den Freund in der Natur nicht an den feinen Einzelzügen, sondern an dem Verhältnis der Hauptformen in Gesicht und Gestalt: Dies ist den Malern das Wichtige, die Eintragung der Einzelheiten das Nebensächlichere. Tizian schritt, als der längst lebende unter den Genossen folgerichtig immer mehr zum Malen in Massen mit breitem, kühnem Pinsel vor. Noch schwebt der Streit, ob das „Konzert" (Palazzo Pitti zu Florenz) ein Werk des Giorgione oder Tizian sei, jenes Bildnis dreier musizierender Männer, das so erstaunlich arm an Inhalt wie reich an künstlerischer Weisheit ist. Für echte Werke Giorgiones gelten nur wenige Männerbildnisse (Malteser in den Uffizien, weißgekleideter Mann in der Galerie zu Rovigo u. a. m.).

2949. Männerbildnisse.

Giorgione soll in seiner Jugend viel Madonnen gemalt haben: Keine von diesen ist als noch erhalten nachgewiesen worden, außer etwa jene der Madrider Galerie. Um so reicher ist Palma vertreten: Im thronenden St. Peter mit sechs Heiligen (Akademie zu Venedig) haben die Gestalten schon eine Haltung, die nicht ganz unbeabsichtigt erscheint, als wollten sie sich in ihrer vornehmen Leibesschönheit sehen lassen. Die heilige Barbara (im Altar von Sta. Maria formosa in Venedig) thut dies nicht minder. Aber die wunderbare Fülle des ihren üppigen Leib umhüllenden Purpurgewandes, das stolze Siegesbewußtsein ihres edlen Frauentums entschuldigt nicht nur, sondern gebietet das selbstbewußte Auftreten. Tizian end-

2950. Heiligenbilder.

lich errang den Preis durch den thronenden St. Markus neben vier Heiligen (Sta. Maria della Salute in Venedig), indem er die Gestalten freier gruppiert, sie in lebhaftere Beziehung zu einander bringt. Freilich bedauerte schon Sebastiano del Piombo, daß Tizian des Raffael und Michelangelo Arbeiten nicht kenne, die seiner Zeichnung mehr Kühnheit und Manier gegeben hätten, während er die Natur in der Farbe, und zwar nicht nur im Lokalton, sondern in der vom Tageslicht bedingten suchte. Auch Vasari fordert von Tizian mehr Zeichnung, stärkere Betonung der Muskeln, des planmäßigen Aufbaues, Überwachung der Einbildungskraft durch den vorher zeichnerisch zurechtgelegten Entwurf, Schulung durch das Studium des Nackten, das allein vom Modell frei mache; er wirft ihm vor, unter dem Reiz der Farbe die Mängel der Zeichnung zu verbergen, sagt ihm also alles das, was eine akademisch gewordene Kunst anders gearteter Wahrheit vorwerfen kann. Und selbst Michelangelo vermochte der rein malerischen Kunst der Venetianer nicht gerecht zu werden, indem er sagte: Wenn diesem Manne Kunst und Zeichnung die gleiche Hilfe bei der Nachahmung des Lebens leisteten wie die Natur, so würde er die höchsten Leistungen schaffen können: Gesagt wurde dies vor der Danae, die thatsächlich nicht vollendet gezeichnet ist; wieder erzählt von Vasari, der seine grundsätzliche Mißbilligung des malerischen Wirklichkeitsdranges an seines Lehrers Worte anknüpft und sie auf Tizians ganzes Thun erweiterte.

2951. Tizian, Raffael, Michelangelo.

Wie so ganz anders man in Venedig als im Kreise Michelangelos empfand, beweist die Vorliebe der koloristischen Malerschule für längliche Bilder, auf denen eine Anzahl von Heiligen, meist um die Jungfrau und das Kind versammelt, nur mit dem Oberkörper dargestellt sind. Der halbe Mensch war für Michelangelo, der die Gestalt stets als Einheit erfaßte, überhaupt kein Mensch; und die Florentiner und Römer verwendeten das Brustbild nur unter ganz bestimmten Grundbedingungen dort, wo sich eine Einheit im Entwurf gerade durch dieses schaffen ließ. Die Venetianer suchten im Ausdruck und in der Farbenzusammenstellung das Ziel der Kunst; sie schufen Andachtsbilder, die als teppichartiger Wandschmuck auch schmückend wirken sollten und scheuten sich nicht, rücksichtslos die Gestalt zu durchschneiden. Viel herrliche Werke dieser Art entstanden, die nicht bestimmt sind für die Fernwirkung auf Altären, sondern für herzliches Vertrautsein mit ihren innigen Reizen.

2952. Christusdarstellungen.

Vor allem wagten es die Venetianer, Christus darzustellen: Eines der merkwürdigsten Werke dieser Art ist der Zinsgroschen Tizians (Galerie zu Dresden). War dem Fra Angelico Christus vor allem der milde Herr, der Held versöhnender Liebe, so weiß Tizian ihm höheren Geist und edels Menschentum zu geben. Er ist ihm ein schöner, vornehmer Mann; in der spitzen Nase, dem vollen, fest geschlossenen Munde, den tiefliegenden Augen liegt die Sorge um der Welt Lauf verschlossen. Auch im Erlöser (Palazzo Pitti zu Florenz) spricht diese aus den eingefallenen Wangen. Plastisch erfaßt würde der Kopf nicht jenen mächtigen Einfluß auf die Zeitgenossen und Nachwelt ausgeübt haben. Die Farbe, das vorzugsweise malerische Erfassen der Gegensätze, die Edelbläße und der Tiefton in Haar und Auge machen das Werk vollendet. Sie beherrschen das ganze im Aufbau höchst merkwürdige, die Gesetze der italienischen Kunst wie absichtlich verletzende Bild. Man sieht vom Pharisäer, der Christus in schwieler Hand Geld darbietet, nur den halben Kopf, ein Stück Brust, den halben Arm. Auch Christus' rechter Arm fehlt teilweise. Das Bild erscheint wie aus einem größeren rücksichtslos herausgeschnitten: Das ist eine Darstellungsart, die den Meistern des Aufbaues, das etwa Raffael wie ein Hohn auf die eigentlichen Ziele ihres Schaffens, auf die wohldurchbildete Linienkomposition, erscheinen mußte. Schärfer haben sich nicht leicht je zwei Schulen gegenübergestanden, als in der gleichzeitigen Herstellung dieses nur auf die Kraft der Farbe und auf den von ihr in der Hauptsache bedingten Gemütsausdruck begründetes Werk kühnsten Wahrheitssinnes, und die Madonnen Raffaels in ihrem

immer erneuten Streben, die Natur zeichnerisch zu umrahmen und einem wohldurchdachten Plane gemäß malerisch auszustatten, damit die Einheit der Gruppe zum reinsten Ausdrucke komme. Man stelle dem Tizianischen Christus jenen in Raffaels Disputa oder jenen der Pieta Michelangelos gegenüber, um die Ergebnisse eines zeichnerischen, auf Schönheit der Gestalt dringenden Geistes gegen den malerischen, auf Schönheit der farbigen Beziehungen der dargestellten Gegenstände zu einander bedingten abzuwägen: Die Venetianer konnten auf den Schwung des Muskelbaues verzichten, sie konnten weit entschiedener das Leiden zur Darstellung bringen, sie konnten seelisch vertiefen, indem sie die körperliche Schönheit außer acht ließen. Ihnen war der muskelschwache Christus nicht ein Greuel, nicht von einer der Verehrung schädlichen Unschönheit. Schon Giovanni Bellini hatte dies im Anschluß an Mantegnas rücksichtslose Wahrheitsliebe durchzuführen vermocht. Sein toter Christus (im Berliner Museum, vor 1468) ist ein Wegverkünder nach dieser Richtung, dessen Weisungen alle Venetianer folgten: Der tote Christus mit fünf Heiligen von Cima da Conegliano (Akademie Venedig), sowie der bekleidete segnende desselben Meisters (in der Dresdner Galerie) und der halbbekleidete, dem der ungläubige Thomas die Hand in die Wunde legt (Akademie Venedig), jener auf dem Sargdeckel niedergelegte; die Grablegung Christi von Lorenzo Lotto (in der Brera), Tizians Grablegung (Louvre zu Paris), auf der Christus, in einem Tuch getragen, in der Widerstandslosigkeit des Todes und der völligen Erschlaffung aller Muskeln dargestellt ist; und endlich die Steigerung der Leidenschaft und der perspektivischen Aufgabe, die Pordenone in der Grablegung durch Engel (Monte di Pieta zu Treviso) dem Vorgange und der Haltung der Leiche gab — das sind verschiedene Stufen des Entwicklungsganges der malerischen Auffassung des Herrn; eines Ganges, der freilich nicht bergan führte, indem er mehr und mehr Vasaris Wünsche nach Aufnahme der Zeichnung Folge leistete. Es scheuten sich die Späteren, das Leiden in seiner Schlichtheit zu zeigen und suchen es im starken Gegensatz zu der ursprünglichen Kraft der Glieder packender zu gestalten. Auch in dieser hohen Aufgabe christlicher Kunst ist Venedig das Mittelglied Italiens zu Dürer. Aber Dürer ist größer in ihr, als alle jenseits der Alpen Geborenen.

Vergl. S. 253, N. 2891.
Vergl. S. 262, N. 2915.
Vergl. S. 119, N. 2570.

2953. Maler aus Venetien.

Die zweite Reihe von Künstlern, die das kleine Treviso gebar, um die Hauptstadt Venedig mit ihrem Ruhm zu schmücken, trat in die Spuren der großen Führer, doch mit der Absicht, deren Art mit der florentinisch-römischen in Einklang zu bringen: Einer der ersten Versuche mit mehr oder minder klarem Bewußtsein, verschiedener Schulen Eigenart zu mischen, um dadurch zur Vollendung zu kommen.

2954. Catena.

Vicenzo di Biagio (genannt Catena, geb. zu Treviso, nachweisbar seit 1495, † in Venedig 1531) genoß einst einen Ruhm, der ihn Michelangelo gleichstellen wollte. Als Bildnismaler vorzüglich (Bildnis eines Fugger im Berliner Museum), suchte er im Heiligenbild zunächst nach Niederländer Sitte das menschlich Eigenartige zu steigern;

2955. Lotto.

Lorenzo Lotto (geb. zu Treviso um 1480, in Rom um 1512, sonst in der Mark Ancona, Bergamo und Venedig thätig, † nach 1550 in Loreto?) nahm Anregungen von Lionardo und vielleicht von Correggio auf und erging sich ebenso gern in kühnen Verkürzungen wie in malerischen Lichtwirkungen, um schließlich Tizian auf dem Wege seiner späteren Entwicklung zu folgen. Er ist voll Leben und voll Abwechslung, geneigt zu schönheitlicher Pose (heiliger Sebastian im Berliner Museum), aber doch ein Künstler, dessen Vielseitigkeit anregend und dessen rasches Erfassen der Dinge und der verschiedenen Stellung der Künstler zu ihnen für das Entstehen einer einheitlichen national-italienischen Kunst bedeutungsvoll war.

2956. Bordone.

In Paris Bordone (geb. zu Treviso 1500, † zu Venedig 1571), der in seiner Jugend in Frankreich und im Mailändischen thätig war, erlangte die Farbenfreudigkeit der Schule ihre höchste Vollendung. Er verband die Vorgänge gern mit meisterhaft dargestellten

architektonischen Hintergründen im Stil des Sansovino. Aber wie Lotto die Gedanken der Venetianer idealistisch zu steigern suchte, so scheint Bordone sie herabziehen zu wollen. Das Bildnis, das alle diese Künstler meisterhaft handhabten, verlor seine einfache Sachlichkeit, suchte durch eine ansprechende Bewegung sich zum Sittengemälde zu erweitern; die Frauenschönheit, die einst mit einer gewissen Scheu gemalt wurde, verlor das Unbefangene und daher Unnahbare; selbst Zotenhaftes tritt schon hervor (Vertumnus und Pomona im Louvre). Überhaupt entwickelt Bordone sich zum Erzähler der Tagesgeschichte, wie namentlich in seinem Meisterwerke, jener Darstellung der Ratsversammlung (Akademie zu Venedig), in der ein Fischer dem Dogen den im Meer gefundenen Ring des heiligen Markus überreicht. Und wenn auch hier noch die Perspektive unbeholfen ist, Übereckstellungen der Gegenstände vermieden sind, so ist doch die breite Fülle des Lichtes, die Sonnigkeit des Tones von berauschender Wirkung.

2957. Pordenone.

Giovanni Antonio da Pordenone (geb. 1483, in Pordenone und Venedig thätig, † zu Ferrara 1539) endlich, dem Vasari nachsagt, er habe die Wirklichkeit ohne Anleitung eines Lehrers studieren wollen, wurde gerade der große Meister der zeichnerischen Bewegung, der Kühnheit in Haltung und Faltenwurf, der brünstigen Hingabe im Ausdruck des Kopfes und der Glieder. Man kann es seiner großen und sicheren Art nicht verargen, daß sie in sich die Kraft fühlte, mit den Größten zu wetteifern. Und wirklich riß er eine Reihe von Künstlern mit sich fort: So seinen Verwandten Bernardino Licinio da Pordenone (1524—1542 nachweisbar) und in gewissem Sinne auch Tizian.

2958. Die Veronese.

Nach der anderen Seite wird die Darstellung des Tageslebens immer mehr entwickelt durch Bonifazio Veronese, Vater und Sohn, der so meisterhaft das Treiben in den vornehmen Häusern Venedigs, die Tafelrunden und den Tanz in grünender Landschaft darzustellen verstand, neben Heiligenbildern solche schuf, die im Sinn der Frühwerke der Schule nichts mehr und nichts weniger sind als ein Ausblick in die lachende Welt, auf frohe Menschen und die grünende Flur. Und wenngleich die Darstellung gesünder ist als die bald folgende Dichtungen Marinis und seiner Genossen, so ist doch schon ein Zug jener Empfindungsseligkeiten eingewoben, die diese bald zum Ausdruck des italienischen Schönheitsbegriffes machten.

2959. Pietro Aretino.

In diesem Kreis stand Tizian, immer mehr als das anerkannte Haupt der venetianischen Malerei. Seine einstigen Genossen und Gegner waren längst tot: Der greise Bellini war 1516, Giorgione, erst 37 Jahre alt 1511, Palma 48 Jahre alt 1528, Pordenone 56 Jahre alt 1539 gestorben: Nur er noch ragte neben seinen Freunden, dem Baumeister und Bildhauer Jacopo Sansovino und dem Dichter und Politiker Pietro Aretino in die veränderte Zeit hinein. Aretino's Art kennzeichnet den Geist dieser Zeit am deutlichsten. Ihm war Venedig der gelegenste Ort, um sich in seiner Art zu entwickeln: Der lebhafte Geist, der treffende Witz, die Beweglichkeit des Ausdrucks und der von Systematik freien Gedanken, das Blitzende der Redeweise und die Farbigkeit der Darstellung der Verhältnisse zeichnen seine Schriften aus. Er vermag sehr fromm zu sein, weil er ein Dichter ist, der sich in alle Lagen des Menschengeistes versetzen und aus dieser heraus zu schaffen vermag; er ist sehr keck, Possenreißer, Freund der Zote, bestechlich durch Lob wie durch Geld; ein Tagesmensch, der über den schimpft und den höhnt, der ihn ärgert, um ihn morgen, wenn er versöhnt würde, zu preisen; ein freier Mann, der seine Freiheit alle Tage durch neue Ungebundenheiten sich selbst zu beweisen trachtete; der sich aber in den Tagen des großen Kampfes in und mit der Kirche an den tiefsten Fragen vorbeizuschleichen wußte, weil er vor allem die Freiheit des Handelns liebte, nicht die des Herzens. Kein Heuchler, weil er alle Welt sehen ließ, daß ihm nichts ernst war; kein Wahrheitsverkünder, weil er sich vor den Tiefen seiner eigenen Gedanken fürchtete: Das war Tizians Freund, das war der geistige Luftkreis, aus dem Tizians Kunst in den Mannesjahren und jene Sansovinos stammt. Wie dieser

Vergl. S. 244, M. 2873.

91 Jahre, so lebte Tizian fast 100. Der große Maler überlebte seine eigene Zeit: Es bedurfte 1576 der Pest, um den gewaltigen Mann zu fällen; jener Pest, durch die Palladio's Architektur das venetianische Kirchenbauwesen eroberte im Entwurf der Sühnekirche il Redentore.

2960. Tizians mittlere Zeit.

Die Zeit von 1512—1530, in der Titian für die Höfe zu Ferrara und Mantua vielfach beschäftigt war, schaffte auch ihm größere Freiheit in der Bewegung der Gestalten, in der zeichnerischen Herrschaft über den Menschen. Die Vollendung erreicht dieser in der Himmelfahrt Mariä (Assunta 1518, Akademie zu Venedig), in der nach Art der Fra Bartolommeo und Raffael in drei Schichten übereinander die Apostel, die Jungfrau, Gott Vater erscheinen. Ohne auf den Linienaufbau zu verzichten, schuf er eine neue Art Aufbau im Bilde, den in Farben: So ordnet sich das Rot zum Dreieck: Unten in den Gewändern zweier Apostel und das Dreieck bekrönend an der Jungfrau. Noch weiter geht Tizian in der prachtvollen Madonna des Hauses Pesaro (1526, Sta. Maria dei Frari in Venedig), die ein Meisterstück des unsymmetrischen Aufbaues, mit wunderbarer Kraft den Blick auf die seitlich gestellte Hauptgestalt zieht, eine echt venetianisch weltliche Jungfrau mit ihrem Prachtbuben. Da ist ein bewußtes Erweitern der Gesetze des Aufbaues, die wohl zur Zeit nicht gewürdigt worden sein mag, für die Zukunft aber von bestimmendem Werte war.

Sichtlich wollte Tizian vorwärts, suchte er das Schaffensgebiet zu erweitern. Wie Aretino nicht als Nachahmer des Petrarca oder Boccaccio gelten wollte und über die Pedanten des guten Stiles höhnte, so wollte sein Freund aus der Strenge symmetrischen Aufbaues, fester malerischer Grundsätze zur Freiheit. Gerade in seinen großen Heiligenbildern erstrebte er diese.

Der ferrarische Hof, für den er in einem der Venusbilder die Herzogin selbst nackt malte, führte ihn zur Allegorie: Es ist nicht seine Absicht, gelehrte Gedanken zum bildlichen Sprechen zu bringen, sondern der Weltlust, wie sie Aretino auffaßte, die Zügel schießen zu lassen. Das Venusfest (Galerie zu Madrid), das Bacchanal (ebendaselbst) geben an Keckheit der Erfindung, aber auch an Kraft, diese durch die ernste Schönheit des Tones wieder zu bändigen, den Werken Pordenones nichts nach. Und nebenher geht eine Reihe von männlichen Bildnissen von untrüglicher Sicherheit in Ton und Haltung, wie die besten seiner Darstellungen nackter Frauen. Der Maler, inzwischen zum Witwer geworden, auf der Höhe der Mannheit verweilend, wahrt sich die ruhige Sicherheit den Sinnen gegenüber, die ihnen ihr Recht läßt, ohne sich ihrem Pochen zu unterwerfen.

2961. Tizian und der Kaiserhof.

Er war reich und vornehm geworden. Kaiser Karl V. und König Philipp II. begannen ihn aufzusuchen. An Stelle der festfrohen venetianischen Adeligen und der heiteren kleinen Höfe die ernsten Männer der großen Politik, die Kämpfer gegen den Individualismus in der Glaubenswelt. Er besuchte den Hof des Kaisers in Augsburg, wie er am Hofe des Papstes in Rom gewesen war. Vasari hatte das beneidenswerte Glück, zwischen Michelangelo und Tizian wandeln zu dürfen. Der Umschwung der Welt ging an dem großen Farbenmeister nicht spurlos vorüber.

2962. Jacopo Sansovino.

Hatte er sich doch deutlich auch in den anderen Künsten gezeigt. Seit etwa 1530 sammelten sich in Venedig klassisch gebildete Architekten. Von Rom kam schon bald nach der Zerstörung von 1527 der Florentiner Jacopo Sansovino, der als hervorragender Techniker bald bei der Stadtverwaltung bedeutenden Einfluß gewann. Er war am Entwurfe zu der Kirche S. Giovanni dei Fiorentini für Rom mit den dortigen Meistern erfolgreich als Architekt in Wettbewerb getreten und hatte kurz vorher in seinem trunkenen Bacchus (Museo nazionale zu Florenz) sich als ein Meister der michelangeloschen Richtung in der Bildnerei erwiesen. Sein berühmtes Hauptwerk in der Baukunst ist die Bibliothek von S. Marco (1536 begonnen, stürzt 1545 teilweise ein, 1548 vollendet). Während der Arbeit

machten sich schon Streitfragen geltend, die vorher in Venedig nicht aufgetaucht waren, Fragen, die von der gelehrten Bürgerschaft an die Künstler gestellt wurden. Ob es richtiger sei, an die Ecken des toskanischen Gesimses der unteren Bogenhalle eine Metope zu setzen; ob die Triglyphen nach Vitruvs Regel zu verteilen seien; oder ob man eine halbe Metope an die Ecke setzen dürfe, wie dies Sansovino that: das beschäftigte damals das ganze gelehrte Venedig. Man war sich darüber klar geworden, daß gewisse Gesetze in der Baukunst einzuhalten seien und verlor sich leicht mit dem Eifer des Anfängers in der wissenschaftlichen Behandlung solcher Fragen in die allzu strenge Betonung von Einzelheiten. Aber trotz ihres köstlichen Reichtumes an figürlichem Schmuck ist die großartige, bei aller Feinheit schattenkräftig profilierte Doppelhalle der Bibliothek doch ein Fortschritt der venetianischen Kunst nach der akademischen Seite im Gegensatz zu der älteren lombardischen Schule, an deren Spitze damals in Venedig Antonio Scarpagnino († 1558) stand. Meisterwerke rein dekorativen Schaffens wie dieses Meisters östliche Hofansicht im Dogenpalast (1545—1550) entstanden wohl auch jetzt noch in Fortführung jener langen Reihe verwandter Schöpfungen der Lombardi, der Architektenfamilie Buon, des Guglielmo Bergamasco und in letzter Linie des Antonio Rizzo. Ja in Sansovinos eigenem Schaffen machte sich ein unsicheres Schwanken zwischen dem theoretisch erstrebten Klassicismus und der venetianischen Lust an Schmuck geltend. So in der spielenden Behandlung der Glieder an der sonst groß gedachten Kirche S. Giorgio de' Greci (1535—1570); so erhielt selbst die Münze der Stadt, die Zecca (1536), ein in Stein und Eisen ohne einen Span Holz errichtetes Fabrikgebäude, trotz des entschiedenen Ausdruckes ihres Zweckes, trotz der derberen Gliederung, ein lebhaft bewegtes Ansehen. Sansovino kam bei den sicher ihm nachweisbaren Bauten vielfach über eine gewisse Anmut nicht hinaus; er erlang nirgends jene Wucht der Formen die Florenz und Rom eigen ist. Seine Loggetta (1540), eine Wartehalle am Fuß des Markusturmes, ist lediglich durch ihren bildnerischen Schwung, die lebensvollen Bildsäulen griechischer Gottheiten bemerkenswert; Arbeiten, die zeigen, daß Tizians Freundschaft den Bildhauer nicht von der Florentiner Schule abzudrängen vermochte, während in der Baukunst die oberitalienische Formenlust ihn überwältigte. Von seinen Palastbauten ist wenig in alter Form erhalten.

2963. Die ältere Architektenschule. Vergl. S. 122, N. 2580.

2964. Sebastiano Serlio. Vergl. S. 256, N. 2899.

Viel entschiedener wendete sich Sebastiano Serlio (geb. zu Bologna 1475, † zu Fontainebleau 1554) dem Klassizismus zu: Er, der Schüler Peruzzis und der Erbe von dessen in ganz Italien gefertigten Aufnahmen alter Bauwerke, erschien 1537 in Venedig und ließ hier seit 1540 sein berühmtes Lehrbuch der Baukunst erscheinen, in dem er sich als eifriger Vitruvianer einführte. Sein Palazzo Grimani (an Ponte Rugagiuffa, um 1539 vollendet) mit stattlichem Hofe, in der Art des Raffael von Federigo Zuchero gemalten Grotesken im Treppenhaus giebt dem venetianischen Bauwesen zuerst ein festes, der römischen Kunst verwandtes Gerippe. Die von Serlio mitgeteilten Idealentwürfe für großartige Wohnhäuser fanden sichtlich Anklang. Auch Sansovino folgt ihnen im Palazzo Manin (1556—1560). Dazu kam San Micheli von Verona nach Venedig und bethätigte auch hier am Palazzo Corner-Mocenigo (1548) und anderen ähnlichen Bauten seine große und vornehme Baugesinnung und seine freie Herrschaft über die klassische Form.

Vergl. S. 227, N. 2838.

24) Die niederdeutsche und nordische Renaissance.

2965. Jan Mabuse. Vergl. S. 150, N. 2640.

Gegenüber der schrittweisen Aufnahme italienischer Formgedanken, wie sie sich bei Quinten Metsys, Joachim Patinier, Hieronymus Bosch, Lukas von Leiden nachweisen lassen, die zusammengehen mit dem Streben nach Erweiterung des Darstellungsgebietes, sei es im Hereinnehmen des Sittenbildes, sei es die Landschaft, erscheint Jan Gossaert (Mabuse,

aus Maubeuge, geb. um 1470) als der erste, der mit Bewußtsein das Fremde dem Heimischen vorzog. Er kam von seinen Reisen nach Italien, Krakau, wahrscheinlich auch in Kurfürst Friedrichs des Weisen Gefolge nach Jerusalem, als der erste Niederländer heim an den Hof der Statthalterin Margarete zu Mecheln, als seiner Heimat und deren Kunst entfremdet. Die Schule Mantegnas, vermittelt hauptsächlich durch den ihn begleitenden Jacopo de' Barbari, hatte auf ihn gewirkt: In der Zeichnung sorgfältig, ja oft kleinlich, im Ton kalt und hart, wählt er zum Gegenstand gern Gestalten der griechischen Sage, weltliche Dinge, schöne Frauen. Er ist der Ersten einer unter den Niederländern, der nach Art der Venetianer Correggios oder Michelangelos eine Danae, also das Weib sinnlich genießend (Münchner Pinakothek) zu malen wagte; er strebte den Italienern in Vorführung des Nackten nach; und wenn er heilige Scenen malte, so waren es wenig innerlich empfundene Madonnen oder Vorgänge aus der Bibel, die in eine prunkende, oft mit größter Meisterschaft ausgeführte Architektur gesetzt wurden; so daß diese in ihrer lombardischen Vielgestaltigkeit fast zur Hauptsache wurde. Er verstand es meisterhaft, die Perspektive zu handhaben, mithin die Formen der neuen Baukunst nicht nur ornamental, sondern alsbald raumbildend einzuführen.

2966. Jacopo de' Barbari. Vergl. S. 150, N. 2641.

Zweifellos ist diese Aufnahme der Renaissance im Norden von mächtigem Einfluß auf die Gesamtgestaltung der Kunst geworden. Sie leitete in den Niederlanden einen stärkeren Umschwung ein als in den Ländern, die künstlerisch mit ihnen nicht auf gleicher Höhe standen. Allem Anschein nach malte Mabuse in der neuen Kunst schon in Mecheln im ersten Zehnt des 16. Jahrhunderts, noch während er in den Diensten des Kurfürsten von Sachsen war; sicher wirkte er hier in Gemeinschaft mit dem Venetianer Jacopo de' Barbari seit 1513.

2967. Die Renaissance im Norden.

Mecheln bildet nunmehr den Ausgangspunkt der Kunstbewegung. Hier hielt Margarete von Österreich Hof, jene kluge und feinsinnige Frau, die in sich die Überlieferung des burgundischen Hauses Frankreich gegenüber sowohl wie ihrem Pflegesohne, dem Kaiser Karl V., aufrecht erhielt. Sie blieb in Zusammenhang mit ihrem Besitz in Burgund, den sie von Philibert II. von Savoyen, ihrem früh verstorbenen Gemahl, übernahm.

2968. Margarete von Österreich.

Die gewerblichen Künste blühten unter ihr. Namentlich die Glasmalerei machte bedeutende Fortschritte, unter denen die Erfindung des Überfangglases, die Möglichkeit, mit Schmelztönen auf Glas zu malen, an Stelle der bisher geübten Mosaik aus einfärbigen Glasplatten ein solches aus verschiedenartig getönten herzustellen, besonders wichtig ist. Man schreibt sie dem Aert van Dort (aus Nymwegen) zu. Man lernte nun auch in bildmäßiger Darstellung mehr das Licht und die Schatten zu betonen, räumlich tiefer zu werden, die Farben zu Halbtönen zu mischen, statt sich allein auf das Braun und Schwarz zu verlassen, das früher Umriß und Modellierung hergab. Dazu lernte man das Blei der Umfassungen in geschmeidigere Stäbe zu bringen und mit dem Diamant das Glas zu schneiden; erlangte somit weitere Mittel zu beweglicherer Handhabung der Kunst. Die Anregungen, die von Mabuse ausgingen, die Übertragung der italienischen Formen auf die Niederlande, bemächtigte sich alsbald dieser neuen Kunstart. Es entstanden eine Reihe von Glasfenstern, die in ihrer Zeichnung zu dem besten architektonischen Schöpfungen der niederländischen Frührenaissance gehören: So die herrlichen Gemälde von S. Waltrud in Bergen (Mons), die vom burgundisch-deutschen Hofe dorthin in Angedenken an Karl den Kühnen und sein Geschlecht gestiftet wurden. Die des Kaisers Max stammen von 1511 und zeigen noch gotische Formen mit nur leichten Anklängen an den neuen Stil, der von nun an in raschem Fortschreiten die Fenster erfaßte und bald in der zierlichen Vielheit seiner Formen die Gotik verdrängte. In St. Romuald in Mecheln befand sich eine damals berühmte Reihe von Glasgemälden, unter denen Philipp de Bois jene für Margarete ausführte.

2969. Glasmalerei. Vergl. S. 89, N. 2494.

2970. Teppichweberei. Vergl. S. 87, N. 2488. Noch tiefer war der Eingriff in das künstlerische Getriebe der nationalen Teppichweberei, seit Raffaels Kartons zur Geschichte der Apostel in Brüssel gewoben wurden, denen sich von nun an vielfach andere Entwürfe italienischer Künstler anschlossen. In Brüssel erfolgte rasch der Umschwung des ganzen Kunstgebietes. Die berühmten Weber, wie Jan van Romme (aus Brüssel), Pieter de Pannemaker (1519—1534 thätig), Willem de Kampenare (1539), ihre eifrig thätigen Berufsgenossen in Doornijk, Brügge, Walensin (Valenciennes), Edingen, Ryssel (Lille), Gent, Atrecht, Aloest, Beauvais, Audenarde, Bethune, Orchies, Lannoy schließen sich während des folgenden Jahrhunderts mit besonderem Eifer der italienischen Kunst an.

2971. Bernhard von Orley. War Mabuse bei den Oberitalienern in die Schule gegangen, so hatte der bis 1527 im Dienst der Herzogin Margarete stehende Bernhard von Orley (geb. zu Brüssel um 1493, † zu Brüssel 1542) sich einen für die nationale Entwicklung noch gefährlicheren, weil in sich noch fertiger abgeschlossenen Lehrer ausgesucht, Raffael. Orley brachte Raffaels Kartons nach seiner Heimatstadt, um sie dort weben zu lassen; er bemühte sich, in ihrem Sinne für Glas wie für Tapeten zu zeichnen. Wenn er zu seinem Sprichworte machte: „Elk syne tyt" (Jedem seine Zeit), so wollte er damit sagen, daß seine in den Niederlanden noch fremde Art dereinst siegen müsse. Er sah dem Spott der an die Feinmalerei Gewöhnten mit Ruhe entgegen; denn er fühlte, daß der breiten Behandlung der italienischen Schule der Sieg sicher sei. Man nannte ihn, der nicht mit Pinseln, sondern mit dem Löffel arbeitete, „Potlepel" (Topflöffel), gerade so, wie man in jüngster Zeit diejenigen, die breit zu malen versuchten, um ihrer Arbeit mit dem Spachtel willen höhnte. Den an italienische Kunst Gewöhnten ist er freilich kein „Schmierer". Noch ist in seinen Bildern des Durchbildeten, der Einzelheit genug, noch ist die Linienführung zu hart, als daß ihm der Ruhm zufallen könnte, das Erstrebte wirklich erreicht zu haben. Aber in seinen Entwürfen ist doch auch des Neuen so viel, namentlich in jenen für bunte Fenster, daß er unter den stilistischen Umbildnern eine hervorragende Stellung einnimmt.

Gerade neben seinen Zeitgenossen ist er zu beachten. Der Antwerpener Meister Jodocus van Cleve (Meister seit 1511, † 1540), von dem treffliche Bildnisse (Schloß Windsor) herstammen sollen, die verzweigte Sippe der van Coninxloo, der Lüttticher Heinrich Bles († 1520?) hielten sich noch vorwiegend an die alte Richtung. Marinus Claeszon (aus Romerswael) folgte Metsys ins Gebiet der Sittenmalerei: die Wechsler, Bankmänner und Richter sind seine Leute; das Beiwerk an Kleidung und Gerät beschäftigt ihn vorzugsweise; wie auch die Lust, Seelenstimmungen in ihren feineren Zügen wiederzugeben. Es hielt sich in diesen Künstlern noch die alte Überlieferung und gab ihnen auch noch Gelegenheit, sich bis zu einem gewissen Grade als selbständige Persönlichkeit zu äußern. Aber Orleys Sieg kam wohl schon bei Lebzeiten, er fand seinen reifsten Ausdruck in dem Prachtfenster für St. Gudula in Brüssel, die er für König Franz I. von Frankreich zeichnete und das sein Schüler, Michael van Coxcie (geb. zu Mecheln 1499, † daselbst 1592), ausführte und um eine stattliche Reihe vermehrte. Diese Malereien, namentlich jene für die Sakramentskapelle der Kirche, dürften auch hinsichtlich der Bauentwürfe zu den hervorragendsten Erzeugnissen der Frührenaissance im Norden gehören: Mabuse ist oft reifer, der Volltönigkeit der baulichen Accorde in Bramantes Weise näher; aber jener auf Glas gemalte Triumphbogen, der sich über dem Fenster mit der Darstellung des knieenden Kaisers Karl V. und der Isabella von Portugal erhebt, ist von einer Schönheit und fürstlichen Vornehmheit, die im Bau mit Stein zu erreichen, man noch weit entfernt war.

2972. Michael van Coxcie.

2973. Die Bauten in Mecheln. Auch in den übrigen Künsten erwies sich der Hof der Margarete als Mittelpunkt der künstlerischen Bewegung. Es war der Ort, wo sich niederländisches mit burgundischem Wesen

mischte. Die Stadt Mecheln baute nach den Plänen des Romuald Kelderman und dessen Neffen Lorenz (1529—1531) die Große Halle in einem Stil um, der nur in der kräftigen wagrechten Gliederung und in der Säulenhalle des Erdgeschosses neuartige Gedanken bei noch gotischer Form zeigt. Anders das alte Haus Savoyen, das jetzige Gerichtsgebäude (1507 begonnen). Ursprünglich dürfte auch hier der ältere Kelderman der entwerfende Meister gewesen sein. Um 1517 tritt die Renaissance in bescheidenen, doch geistvollen Formen auf, vielleicht herbeigebracht durch den Baumeister Guyot de Beaugrand, der aus der Grafschaft Bresse stammt: Es ist dies das der Margarete gehörige Gebiet, dessen Hauptstadt Brou war. Im Mechelner Schloß standen Statuen in Marmor: Die des Herzogs von Savoyen und seiner Witwe Margarete von Konrad Meyt; ferner befanden sich dort Arbeiten des vielseitig thätigen Lancelot Blondeel (geb. 1495, † 1561), des Holzschnitzers, der im Rathaus zu Brügge (jetzt Palais de Justice) den prachtvollen, an der Margarete Damenfrieden zu Cambrai mahnenden Kamin (1529—1531) ausführte: ein Werk, das in seinen in schwarzem Marmor und Eichenholz ausgeführten Teilen die ganze Wand des Gerichtssaales füllt.

2974. Die Kirche zu Brou. Vergl. S. 213, M. 2805.

Entscheidend für die Geschichte des Geschmackes am Hof der Fürstin ist aber das, was sie in Brou bei Bourg in ihrer dort errichteten Gruftkirche schuf. Wir sahen, daß sie schon 1512 einen Niederländer, Ludewic van Boghem († 1518), dorthin an Stelle der französischen Künstler sendete, der das Grabmal der Fürstin selbst († 1530) und das der Margarete von Bourbon begann; die dann wieder der in den Niederlanden ausgebildete Wormser Meister, Konrad Meyt, weiterführte, ebenso wie das Grab des Philibert II. von Savoyen in derselben Kirche. Dürer zeichnete auf seiner Reise Meyt mehrfach aus, besuchte ihn 1520 in Antwerpen und nennt ihn „einen guten Bildschnitzer, desgleichen ich kein gesehen"; 1521 lebte Meyt in Mecheln; in Italien kannte man ihn als Corrado Fiamingo. Leider reicht unsere Kenntnis seiner Schöpfungen nicht aus, um uns ein Bild dieses Künstlers zu machen, der gewiß den zeitgenössischen Malern an Bedeutung nicht nachsteht und als Mittelmann zwischen deutschem und niederländischem Wesen besondere Bedeutung hat.

2975. Konrad Meyt.

In gleichem Sinne wie dieser Meister, der in Brou Italiener in seiner Werkstätte beschäftigte, doch schon mit einer tieferen Kenntnis italienischer Großformen, in den Architekturen dem Mabuse verwandt, zeigt sich der Bildhauer Jacques Dubroeck. Dieser fertigte den leider zerstörten Schrein von St. Waltrud in Bergen (Mons) als Hofkünstler Karls V. Dieses Werk wurde seiner Zeit mit den größten Schöpfungen des Landes in einer Reihe gerühmt: Es zeigt in seinen Resten thatsächlich eine überraschende, an Mabuse mahnende Höhe des Renaissanceempfindens. So auch seine Grabmäler zweier Lallaing († 1534) zu Dowaai und des Bischofs de Croy († 1538) zu Atrecht, in denen er sich als einer der glänzendsten Meister der Übergangszeit darstellt. Hier in Atrecht kam er mit dem großen Staatsmann Karls V., Kardinal Granvella, zusammen, der seit 1540 den dortigen Bischofsstuhl einnahm und in Leone Leoni (geb. zu Arezzo 1509, † zu Mailand 1590) einen Bildhauer von hervorragendem Können an sich zog. Die Königin Marie von Ungarn hatte sich in Mariemont (bei Binche im Hennegau) seit 1548 von Dubroeck ein Schloß bauen lassen wollen und benützte auch ihrerseits des Italieners Anwesenheit. Man hatte große Pläne: Seit 1546 plante man eine Reiterstatue Karls V., 1549 modellierte Leone in Brüssel das merkwürdige Werk des stehenden Kaisers, nackt, in der Gestalt eines jugendlichen Herkules, doch zugleich mit voller Wahrung der Bildnismäßigkeit. Ihr Schicksal verdient einige Worte: Sie wurde 1551 in Mailand gegossen, später gab ihr der Bildhauer eine Rüstung, die den nackten Körper größtenteils umkleidet, 1553 fügte er einen am Boden liegenden „Furor", eine Darstellung der gefesselten Kriegsleidenschaft, hinzu: 1556 wurde das Werk nach Flandern, später nach Madrid gebracht, wo es Leonis Sohn, Pompeo Leoni († zu Madrid 1610),

2976. Jacques Dubroeck.

2977. Leone Leoni.

1564 vollendete (jetzt im Pradomuseum) — ein Beweis, wie wenig man vom Standort selbst einer 1,74 m hohen Statue auf den Ort ihrer Entstehung schließen darf, von dem vielfachen Hin und Her der Beziehungen. Eine Büste Karls V. (im Prado), die vor 1553 entstand, scheint Dubroeck wiederholt zu haben (Ambrasersammlung zu Wien). Welcher von beiden Meistern die Büste der Marie von Ungarn (ebendaselbst) schuf, ist noch zweifelhaft.

2978. Jan van Scorel.

Unter Gossaerts Schülern ragt Jan van Scorel (geb. zu Schoorl 1495, lebte in Gent, später in Haarlem, seit 1523 in Utrecht, † daselbst 1562) hervor. Er wandelte auch die Straße seines Lehrers, ging über Kärnten, wo er in Obervellach 1520 eine heilige Sippe mit den Darstellungen der heiligen Apollonia und des heiligen Christoph — den Bildnissen der Besteller — noch vorwiegend im Stile seines Volkes malte. Dann in Venedig, in Jerusalem, in dem Rom des Papstes Hadrian VI., des frommen Utrechters und Lehrers Karls V., legte er diesen Stil, soweit ihm möglich, ab, um dem fremden sich hinzugeben. Dort, wo er unmittelbar vor der Natur zu schaffen hatte, im Bildnis, bleibt er auf erfreulicher Höhe; dort, wo er über die Natur hinaus schönheitlichen Werten nachjagte, wurde er manieriert, trocken, unerquicklich. Aber gerade diese fremdblütigen Werke entzückten die Volksgenossen, lenkten sie von der sie bereits ermüdenden alten Weise ab, erschienen ihnen als Befreiung aus dem Veraltenden. Scorel, in Utrecht als Kanonikus lebend, schuf bald dort eine Pflanzstätte italienischer Kunst. Hier hatte Bischof Philipp von Burgund seinen Sitz, der selbst Italien kannte und in der Überlieferung seines Hauses die Kunst pflegte; hier hatte Mabuse selbst sieben Jahre (1517—1524) gewirkt; hier entwickelte sich Scorel auch zum Baumeister, indem er eine Chorgalerie für die romanische Marienkirche entwarf, Hafenanlagen schuf; hier lehrte der auch als Glasmaler thätige Pieter Koeck van Aelst (geb. 1502, † 1550), der wissenschaftliche Träger der italienischen Kunstart, der 1539 den Vitruv, 1542 Serlios Bücher übersetzte; hier baute 1545—1547 Willem van Noort das Rathaus in den neuen Formen; ja dieser berief sich in einem Rechtsstreit 1543 schon auf die Lehren des alten Römers und des Alberti als auf anerkannte Gesetzbücher seiner Kunst.

2979. Utrechter Schule.

Ein geborener Utrechter, Sebastian van Noye (geb. 1493, † 1557), der in jungen Jahren die Thermen des Diokletian und andere römische Bauwerke aufgemessen, schuf dann für den Minister Karls V., Granvella, dessen Schloß zu Brüssel (1559—1564, jetzt Universität), ein Werk, das schon eine gewisse Strenge der architektonischen Auffassung zeigt, einen Fortschritt gegen den älteren Bau desselben Staatsmannes in seiner Heimatstadt Bisanz (Besançon, 1534—1540), das zwar durch Säulenordnungen gegliedert ist, doch noch in seinem massigen Ernst an die ältere Kunst mahnt. Und doch erschien der burgundische Sitz des Kirchenfürsten durch seine Schätze an alten Statuen, seine Kaiserbüsten und seine italienischen Bilder den Zeitgenossen als ein Tempel des Altertums.

2980. Lambert Lombard.

Ein dritter Maler gleicher Art ist Lambert Lombard (geb. in Lüttich 1505, 1539 aus Italien zurück, † 1566), wieder ein Mann, der sich das gesamte Kunstkönnen Italiens anzueignen suchte und daher auch in der Baukunst sich als erfahren bewies. Er war im Bistum Lüttich thätig, wie man denn im allgemeinen beobachten kann, daß die Städte und die Bürgerschaft am Alten fester hing wie der Klerus und die Fürsten. Lombards Thor am nördlichen Querschiff der Jakobskirche zu Lüttich (1558—1560) giebt Zeugnis von seiner Vertrautheit mit den Formen der Lombardei. Denn, ob er gleich ein Schüler des Andrea del Sarto war, also in Rom der Hochrenaissance nahe trat, blieb der an den Reichtum spätgotischer Bauten Gewöhnte an der Vorliebe für die Schmuckfülle der Mailänder Schule hängen. Auch Lombard war vorzugsweise als Lehrer der Kunst bedeutend.

2981. Antwerpen.

Von maßgebender Wichtigkeit war es, wie sich Antwerpen zu der künstlerischen Neuerung stelle. Schon längst hatte es Gent und Brügge an Bedeutung im Handel überboten,

war es zu einem der ersten Handelsplätze der Welt emporgerückt. Seine Messen waren für den Warenmarkt bestimmend, seine Banken und seine Börse maßgebend für die Preisnotierungen fast der ganzen Christenheit geworden. Die Macht der Hansa wurde von hier aus gebrochen; die Türken wie die Portugiesen erschienen auf der Schelde, um die Waren des Mittelmeeres wie Indiens hier zu vertreiben. Die Entdeckung des Seeweges nach Indien, der beginnende und rasch wachsende Warenaustausch zwischen den Ostseeländern, England, den Rheingebieten einerseits und den neu erschlossenen Häfen des Indischen Oceans, die Sicherheit der Flagge, die Karls V. Weltherrschaft bot, die Aufhebung so vieler lästiger Zölle, seit Spanien, Österreich, die Niederlande und weite Gebiete der neuen Welt in einer Hand sich befanden, seit Antwerpen die Handelsmitte eines Reiches war, in dem die Sonne nicht unterging — all dies gab Antwerpen ein Übergewicht über die holländischen und weithinein über die kontinentalen Gebiete.

2982. Festungsbau.

In baulicher Beziehung begann Antwerpen früh, sich auf größeren Fuß einzurichten. Von weitestgreifender Bedeutung war seine Befestigung, wie überhaupt die Niederlande als der Boden des sich vorbereitenden Weltkrieges nach dieser Richtung nun in den Vordergrund traten. War durch die Florentiner und Venetianer Baumeister, namentlich durch San Micheli, 1527 in Verona die lange Linie der Kurtine und die aus dem Fünfeck gebildeten Bastionen mit ihren durch Ohren geschützten Kasematten festgestellt worden, so waren durch Cataneo († 1523) und Marchi die kurzen Kurtinen, die weit vorgeschobenen breiten Bastionen, die vor die Kurtine im Dreieck sich legenden Ravelins und die Waffenplätze an den Rondengängen ausgebildet worden. Die Niederlande fügten den Wassergräben das Erdwerk und die Faussebraie bei, jenen zweiten vor den Hauptwall gelegten niedereren, zur Bestreichung des Grabens dienenden Wall; jene ganze reiche Entwicklungsform des Erdwerkes, die 1630 der Kriegsbaumeister Freitag in ein System brachte.

Vergl. S. 227, N. 2838.

2983. Cornelis de Vriendt.

In rascher Folge entstanden zugleich die für die Verwaltung nötigen Gebäude: Der Steen, das Schloß an der Schelde (1520), als Sitz der Regierungsbehörde und der kirchlichen Gerichte (jetzt Museum), die stattliche Börse (1531 erbaut von Paul Snydincx, 1858 niedergebrannt), ein Werk noch in reichster Gotik, fast ohne Anklänge an den neuen Stil, der hier also wesentlich später zum Siege kam wie in den Bistümern und an den Höfen; dann 1561—1565 das Rathaus, das Snydincx in Gemeinschaft mit einem Schüler des Lombard, Cornelis de Vriendt (geb. 1514, † 1575), in reifen Renaissanceformen schuf. In der breit sich hinlagernden, durch Säulenordnungen oder an den Flügeln durch Wandpfeiler gegliederten Anlage spricht schon stark der Geist der Antike. Die wagrechte Linie scheint im Begriff, über die lotrechte den Sieg davonzutragen. Nur der Mittelbau türmt sich wirkungsvoll auf. Man erkennt deutlich, daß auch im Bauwesen das Streben auf Reinheit italienischer Form ausging; daß aber in den für die weiteste Öffentlichkeit bestimmten, an offenem Markte stehenden Werken der Umschwung sich nicht so entschieden vollziehen konnte, wie wir ihn in den Bildern fortschreiten sahen. Desselben Meisters Oosterhaus (1564 bis 1568), das die Hamburger, Bremer und Lübecker Kaufleute sich als Gast- und Warenhaus an der Schelde aufführen ließen, ist gewiß für die Gestaltung der Kunst an der Nordsee und Ostsee sehr bedeutungsvoll geworden.

2984. Bildnerei.

Vriendt war auch Bildhauer. Noch 1558 führte Jakob Jongelincx aus Antwerpen das Denkmal Karls des Kühnen († 1477) in der Frauenkirche zu Brügge, wohl auf den Befehl seines Auftraggebers König Philipp II. und aus geschichtlichen Gründen, im Stile jenes der Tochter des Fürsten, der Maria von Burgund, mit großen Kosten aus. Dagegen ist Vriendt schon ein vorwiegend moderner Meister. Neben hochentwickelten Schmuckwerken, wie dem prachtvollen Tabernakel zu Leeuw (1554), schuf er für das Ausland Grabmäler: So

Vergl. S. 86, N. 2484.

wird ihm jenes König Christians II. im Dom zu Roeskilde zugeschrieben. Sein Hauptwerk aber in bildnerischer Beziehung war der Altarschrein der Kathedrale zu Doornijk, den schon 1566 die Bilderstürmer zerstörten.

2985. Bildschnitzwerke.

Mehr noch als in großen Bauwerken erging sich der Gestaltungseifer der Niederländer in solchen dem Wohlstand dienenden Kleinwerken. So die Bildschnitzer. Ein prachtvolles Chorgestühl im Dom zu Dordrecht von Jan Terwen (1538—1542, zu Utrecht) wurde schon um 1550 zerstört. Chorschranken und Gestühle wurden vielfach für die Kirchen hergestellt. In ihnen offenbart sich eine tiefere Kenntnis der Alten als in gleichzeitigen deutschen Werken, ohne daß die niederländische Eigenart, die sinnige Vielgestaltigkeit dadurch Abbruch litte. Cornelis Bloemaert (geb. um 1525 in Bergeik, Nordbrabant, in Dordrecht und Utrecht thätig, † nach 1594), aus Terwens Werkstätte hervorgegangen, führte in gleicher Weise (Kanzel im Dom zu Herzogenbusch) die Schnitzkunst mit hoher Vollendung fort, selbst als 1566 der Bildersturm ihn von der Arbeit verdrängte.

Die Formgebung an diesen Kunstwerken ist noch insofern der gotischen verwandt, als die Fülle der Einzelgestalten den eigentlichen Grundton angiebt, Reichtum an Form über die Schlichtheit, Zeugnisse eines unermüdlichen Fleißes über Größe gestellt wird. Erst nach und nach wachsen die Einzelgestalten zu herrschender Erscheinung aus dem Ornament heraus. In allen Fällen aber herrscht ein starker Wahrheitssinn. Das Bildnis ist fast immer der Teil, an dem die Kunst am reifsten sich zeigt: Man strebte danach, auch dem Bildnis auf dem Grabmal die volle Wahrhaftigkeit zu geben, indem man sich nicht scheute, den Toten als Leiche darzustellen. Die Totentanzstimmung tritt an die Gräber der Großen heran, die mit ebensoviel stolzem Selbstgefühl wie zur Schau getragener Demut ausgestattet werden. So hat das Städtchen Breda eine Reihe von Denkmälern. Auf jenem des Engelbert II. von Nassau († 1504) und seiner Gemahlin († 1500) liegen beide lang ausgestreckt auf einer Matte, in leichtem Totenkleid, als Tote. An den Ecken vier Gestalten, angeblich Cäsar, Regulus, Hannibal und Philipp, knieend, die eine Platte tragen und auf dieser die Prachtrüstung des tapferen Feldherrn des Kaisers Maximilian: Es sind dies durchaus nordische Formgedanken, Nachklänge der Burgunder Schule, aber in Formen, die sogar glauben machten, Michelangelo habe Anteil an ihnen (vielleicht das Werk des Thomas Vincenz da Bologna, um 1539).

2986. Darstellungen Toter.

2987. Jean Goujon.

In der Stadt des so viel in Italien weilenden Kardinals d'Amboise, in Rouen, tritt dieselbe Richtung hervor. An ihrer Spitze steht der Bildhauer und Baumeister Jean Goujon (geb. in der Normandie?, bis 1541 in Rouen, später in Paris, † in Bologna 1565). Die Säulen, die er für die Orgeln von St. Maclou in Rouen 1540 schuf, sind von einer für Frankreich neuen Strenge. Er nahm den Marmor für dieses und für spätere Werke aus Doornijk, der so vielen Niederländern als Arbeitsstoff diente. Von ihm ist ferner wahrscheinlich das prachtvolle Grabmal des Louis de Breze († 1531, Kathedrale zu Rouen, um 1536 begonnen), eine kräftige Architektur, zweigeschossig, unten mit Säulen, oben mit schwungvoll bewegten Karyatiden. Auf dem Steinsarg der Tote, halbnackt, im Starrkrampf dargestellt. Es ist derselbe Gedanke wie am Grabe der Lallaing zu Dowaai, wie Goujons ganze Kunst nur verständlich ist im Zusammenhang mit der Bewegung in den Niederlanden. Mit einer wunderbaren Kraft ist der Schrecken des Todes erfaßt und dargestellt, eine Studie nach dem Modell, von einer Wahrheitlichkeit, die unmittelbar an Holbeins toten Christus mahnt; im oberen Bogenfeld des Wandgrabes der Reiter, gewappnet auf gewaltig ausschreitendem Pferd, ein Denkmal, das sich neben jenem des Gattamelata sehen lassen kann. Zu Häupten der Leiche, knieend, die Witwe des Verstorbenen, wohl von Nicolas Quesnel, jene berühmte Diana von Poitiers, die später auf König Heinrichs II. Herz und Entschlüsse so wichtigen Einfluß hatte.

Vergl. S. 177, M. 2705.

Vergl. S. 40, M. 2367.

Daß auch Goujon italienische Vorbilder vielleicht an Ort und Stelle studiert habe, beweist sein einer Übersetzung des Vitruv beigefügter Brief. In diesem empfiehlt er Raffael und Mantegna, Michelangelo, San Gallo und Bramante als Vorbilder; er erkennt den Wert bautheoretischer Studien an; er stellt sich somit auf eine Stufe mit den Künstlern Antwerpens.

2988. Die Sippe der Colin.

Bald bemächtigten sich die Niederländer der neuen Art so gründlich, daß sie die alleinherrschende in ihrem Absatzgebiete wurde. Im neuen Stil arbeitete die Sippe der Colin: Jakob Colin de Nole (aus Kameryk, Cambrai, seit 1544 genannt, † 1601), der Meister des prachtvollen Kamins im Rathaus zu Kampen (1543—1545) mit seinen reichen Vorführungen allegorischer Art, seiner feinsinnigen Verwendung italienischer Formgedanken zu freier, die strenge Regel überwindender Fülle der Gebilde. Im Hause Karls V. zu Utrecht, am Grabe des Bischofs Georg von Egmont († 1559), im Dome daselbst zeigte er seine feine, vornehme Formgebung, um am Grabe des Reinoud van Brederode zu Vianen und an jenem des Joost Sasbout († 1546) zu Arnhem zum weitgehendsten Realismus zu greifen. Er stellte die Verstorbenen, in ihrem Leichengewand liegend, als zerfallende Gerippe in aller ihrer Scheußlichkeit dar: Eine neue, bittere Form des Totentanzes, durchgeführt mit wahrer Grausamkeit der Folgerung, mit einem fast naturwissenschaftlichen Sinne.

2989. Alexander Colin.

Derselben Familie gehörte Alexander Colin (geb. zu Mecheln 1526, † zu Innsbruck 1612) an, der Meister, der am meisten zur Übertragung der holländischen Renaissance nach Deutschland that. Wir wissen, daß er einen Weg wanderte, den vor ihm viele seiner Landsleute gezogen waren, als er rheinauf fuhr. Aber nun begannen erst die Früchte der langen Kunstblüte den Niederländern in den Schoß zu fallen. Der italienische Reisende Guicciardini berichtet darüber, wie groß die Zahl der niederländischen Künstler war, die wandernd aller Länder Herren dienten: Sie verbreiten sich, sagt er, über England, Deutschland und namentlich über Dänemark, Schweden, Norwegen und Polen und andere nordische Länder, nicht zu reden von jenen, die nach Frankreich, Spanien und Portugal gelangen, dorthin zumeist gezogen durch große Geldzusicherungen und fürstliche Geschenke. Ein Land vergaß er zu nennen: Italien. Dorthin zog freilich weniger der Geldgewinn als die Lernbegier. Mit dem Auftreten des Bildersturmes, mit dem furchtbaren Kampfe gegen die spanische Gewaltherrschaft beginnt der Niedergang der Bildnerei in den Niederlanden, aber erst recht das glänzende Erblühen der niederländischen Bildnerei im Ausland.

2990. Das Heidelberger Schloß.

Alexander Colin hat wesentlichen Anteil am Ottheinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg (1556—1563). Der Pfalzgraf Ottheinrich von Simmern hatte schon vorher in Neuburg an der Donau sich ein neues Schloß (1538—1545) erbaut: In jungen Jahren war er viel gereist, hatte Jerusalem besucht und wollte nun in seiner Heimat sich dem Gesehenen gemäß fürstlich einrichten, wobei er italienische Künstler neben den heimischen zur Mitarbeit berief, doch ohne sie zu einer einheitlichen Behandlung des Bauwesens veranlassen zu können. Ein mächtiger Umschwung zeigt sich, als der Fürst den pfälzischen Kurhut erlangte (1556) und so ein überzeugter Protestant am Rhein seinen Sitz aufschlug und alsbald in einem mächtigen Neubau seiner Macht und seines Reichtums Ausdruck suchte. Baumeister waren Jakob Heyder und Kaspar Fischer, zwei Künstler, die auf dem Boden der deutschen Renaissance standen, die also unmöglich plötzlich zu den reifen, verfeinerten Formen gelangen konnten, die das Werk auszeichnet. Als dritter erscheint der Bildhauer Anthoni († 1558), dem Colin zum Nachfolger gegeben wurde. Leider fehlt uns über Anthoni sichere Kunde. Aber er erscheint als ein Meister, der der Schule des Lombard nahe stand; er dürfte der eigentlich Entwerfende gewesen sein. Auch hier findet sich die Auflösung der Wandflächen durch ein Gerüst von Wandsäulen und Nischen, ist die Durchführung der Säulenordnungen angestrebt; aber doch sind die Mauermassen kräftiger betont, ist der lotrechten Linie

durch entschiedene, sorgfältig durchgebildete Gesimse ein wagrechtes Gegengewicht geboten, so daß der Bau eine kräftige Selbständigkeit sich wahrt. Manche Einzelheiten weisen freilich auch auf Italien, namentlich auf Vignolas Thätigkeit in Bologna. Das Schloß aber verliert hierdurch nichts an seiner nationalen Geschlossenheit, seinem durchaus einheitlichen, reizvollen, durch Klarheit des Entwurfes ebenso wie durch Reichtum und Vornehmheit der Einzelbildung bedingten künstlerischen Wert. Die Bildsäulen, die sicher auf Colin zurückzuführen sind, lassen diesen freilich nicht als besonders begabten Künstler erscheinen. Aber es erweist sich doch überall die niederländische Kunst als der deutschen durchaus angemessen, von einer tiefer greifenden nationalen Verschiedenheit ist auch jetzt noch keine Spur. Konnte doch noch Hugo Grotius, der Niederländer, leicht mit den Nachbarn gutes Einvernehmen halten, da er eines Stammes mit ihnen und auf denselben Fluren herangewachsen war; empfand man doch immer noch den Rhein als ein innig Zugehöriges, zogen die Fäden des geistigen Gewebes noch frei durch niederdeutsches Land.

2991. Das Kölner Rathaus.

Das zeigt sich auch an der prachtvollen Vorhalle des Rathauses zu Köln (1569—1571); ein Werk von sicherer Kraft und Größe, mit zwei Bogenstellungen und hohem Mittelgiebel, das wieder durch starke Verkröpfungen die deutsche Vorliebe für aufsteigende Linien kräftig wahrt. Der Meister Willem van Vernuiken (wohl aus Vernich bei Köln?), der vorher mit seinem Vater Henryk am Hause Horst bei Essen thätig war, stand mit den Steinbrüchen zu Namen in Verbindung. Und so sind es denn die Werksteine, die oft mehr die künstlerische Gemeinschaft begründen als Geburt und Schule.

2992. Maxgrab in Innsbruck.

Colins Thätigkeit in Deutschland war hiermit nicht abgeschlossen. 1562 wurde er nach Innsbruck berufen, um den Hochsarg am Denkmal des Kaisers Maximilian mit Flachbildern zu schmücken, die der Maler Florian Abel († 1565) aus Köln entwarf und die dessen Brüder Bernhard und Arnold Abel († 1563 und 1564) infolge „Zitterns in den Händen" — beide starben im Säuferwahn — vergeblich auszuführen übernommen hatten. Colin fertigte 20 Flachbilder, denen man anmerkt, daß sie zeichnerisch in der Fläche entworfen sind und daß es Mühe kostete, sie bildnerisch zu gestalten; er schuf auch die knieende Gestalt des Kaisers, die das Denkmal bekrönt, und damit ein Werk, das in seinen wesentlichen Teilen mit dem Denkmal übereinstimmt, das Kurfürst August von Sachsen seinem bei Sievershausen gefallenen Bruder Moritz im Freiberger Dom aufführte. Auch hier Mitarbeiter aus aller Herren Länder: Ein italienischer Maler, Benedetto de Thola († 1572), zeichnete 1559 den Plan; ein Deutscher, der Hofschreiner Georg Fleischer (nachweisbar 1550—1587), schnitzte ein kleines Modell danach; ein Lübecker Goldschmied, Hans Wessel, der seit 1555 in sächsischen Diensten war, vermittelt die Ausführung des Werkes; doch wieder ist es der niederländische Bildhauer, Antonius von Zerroen von Antwerpen, der die eigentlich bildnerische Arbeit leistete (1563 vollendet), gleich jenem ein Meisterwerk der Meißelgewandtheit, voll figürlicher, lebendig gebildeter Einzelheiten, ein in drei Geschossen sich aufbauendes Hochgrab, auf dem wieder das Fürstenbild knieend erscheint (geschnitzt von Georg Fleischer, gegossen von Wolff Hillger).

2993. Moritzgrab in Freiberg.

Daß ein innerer Zusammenhang zwischen den Berufungen zu den so verwandten Denkmälern in Innsbruck und Freiberg bestand, wird durch die weitere Thätigkeit Colins in Habsburger Diensten wahrscheinlich gemacht. Von ihm ist das Grabmal Kaiser Ferdinands I. und seiner Gemahlin im Dom zu Prag (1566—1574), auf dem die Fürsten wieder liegend dargestellt wurden. Nachträglich wurde ihnen noch Kaiser Maximilian II., nicht zum Vorteil des Ganzen, beigefügt. Ferner schuf Colin das Grab der Philippine Welser († 1580) und ihres Gemahls, Erzherzogs Ferdinand, sämtlich im Dom zu Prag. In diesen machte er sich mehr und mehr von der Behandlung jener sittengeschichtlichen Kleinbilder frei, wie er sie am

2994. Prager Gräber.

Maxdenkmal, wohl nicht ganz aus eigenem Antrieb, angewendet hatte, und erhob sich mehr und mehr zu größerer Auffassung und formaler Freiheit.

2095. Einfluß auf den Norden und Osten.

Schon im Mittelalter hatte ein ständiger Handel mit Grabdenkmälern in den niederländischen Häfen stattgefunden, jetzt wuchs dieser noch beträchtlich. War es früher fast nur der Bronzeguß gewesen, der die Gegenstände für ihn lieferte, so treten jetzt die Marmorarbeiter hervor. In Norddeutschland, Skandinavien, England thut man gut, angesichts größerer Grabdenkmäler, Altäre und anderer Schmuckwerke nach niederländischen Meistern als ihren Verfertigern zu suchen. Viele von diesen wanderten selbst in die Ferne, meist aber nur, um Bestellungen entgegenzunehmen. Andere siedelten sich fest an, namentlich in den Ostseestädten, um durch die Schiffahrt mit der Heimat in ständiger Verbindung zu bleiben. Die Zahl der Meister vermehrt sich mit jeder genaueren Untersuchung der Akten dieser Gebiete, während in den Chroniken selten von ihnen die Rede ist. Man lernte in den Städten die Meister nicht kennen, die von fernher kamen und nach Aufstellung ihres Werkes wieder in die Ferne zogen.

Einige seien hier genannt: Jean Borreman (aus Brüssel) fertigte in Gemeinschaft mit seinem Sohn, Pascal Borreman, den Altar zu St. Waltrud in Herenthal und in Gemeinschaft mit Bernhard van Orley den prachtvollen Altar zu Güstrow in Mecklenburg; Jean Mone, Künstler des Kaisers, der 1533 in bester Frührenaissance den Altar zu St. Martin in Halle bei Brüssel meißelte, steht ihm nahe; Jakob Binck (aus Antwerpen) war der tüchtige Meister, der im Dienst der Könige von Dänemark das Grabmal König Friedrichs I. im Dom zu Schleswig (1555) und im Dienst des kunstsinnigen preußischen Hochmeisters Albrecht von Brandenburg jenes der Markgräfin Dorothea (1547—1552) ausführte. Elias Godfro (aus Emmerich, † 1568) und Adam Beaumont schufen (bis 1570) das stattliche Grabmal Philipps des Gutmütigen in Kassel; Philipp Brandin (aus Utrecht, seit 1563 nachweisbar, † zu Nyköping 1594), gelangte in Mecklenburg zu vielseitiger Thätigkeit (am Schloß zu Schwerin, Grabdenkmale im Dom zu Güstrow für Herzog Burwin, Herzog Ulrich und dessen Gemahlinnen, 1587 vollendet, Grabmal der Herzogin Ursula in Ribnitz, 1590, Schloßbau zu Nyköping auf Falster seit 1590); Arent Robin half 1579 die reiche Ausstattung des Schlosses Stadthagen ausführen; Johann Robin war 1582 in Mainz und Würzburg thätig, schuf wohl das Grabmal des Ritters Sebastian Echter von Mespelbrunn (1577) im Würzburger Dom, in dem ein nackter Toter neben den ruhend dargestellten bekleideten erscheint; Hans Friedemann († 1587), Tischler in Erfurt, und seine weitverzweigte Sippe, machten sich als Bildhauer in Thüringen und der Mark vielfach bemerkbar (Kanzel zu Tangermünde 1619 von 4 Enkeln des Hans Friedemann); Hans von Steenwinckel der Ältere (geb. zu Antwerpen, † 1601) wurde der leitende Architekt und Bildhauer am dänischen Hof; Antonius von Obbergen (aus Mecheln) war 1577 am dänischen Schloß Kronborg thätig, 1594—1612 Stadtbaumeister von Danzig, wo er im Zeughaus, im Langgasser Thor und anderen Werken die niederländische Kunst glänzend vertrat; Willem Bart (genannt van der Meer, aus Gent, † 1621) hielt in derselben Stadt eine Werkstätte, neben der sich bald mehrere andere ansiedelten, so daß Danzig zu einem Umschlagsort niederländischen Kunstwesens wurde. So arbeiteten hier fünf Mitglieder der Sippe van dem Blocke, (Egidius, aus Mecheln, seit 1573 Danziger Bürger; David, 1619 Bürger, Maler; Jakob, 1576 in Danzig geboren, Baumeister, † 1653; Wilhelm, Bildhauer, schafft das Denkmal des Markgrafen Georg Friedrich für den Dom zu Königsberg 1581, † 1628; Abraham, Bildhauer und Architekt, † 1628, scheint Anteil an der im wesentlichen von Hans Voigt 1615—1618 ausgeführten prächtigen Schauseite des Speimannschen Hauses in Danzig zu haben). Von den schwedischen Königsdenkmälern im Dome zu Upsala gehen mehrere auf

den Meister Willem Boy (aus Mecheln) zurück, der 1558 nach Schweden kam, hier 1592 starb, aber zur Fertigstellung größerer Werke gern in seine Heimat zurückkehrte: Er schuf das Grab des Königs Gustav Wasa († 1561), jenes der Königin Katharina († 1583). Später, 1629, lieferte Aris Claeszon (aus Haarlem) das Grab des Generals Gustav Bauer († 1600) ebendaselbst. Gerhard Heinrich (geb. zu Amsterdam, seit 1588 in Breslau, † um 1615) schuf das stattliche Grabmal des Melchior von Redern (1605—1610) in der Dekanatskirche zu Friedland in Böhmen. Hans von Steenwinckel der Jüngere (geb. 1587, seit 1619 dänischer Hofbaumeister, † 1639) führte im niederländischen Geiste die Bauten seiner neuen Heimat fort. So die prächtigen Südflügel des Schlosses Frederiksborg (1619) und wahrscheinlich die stattliche Kopenhagener Börse (1610—1623), Arbeiten, bei denen ihm der Bildhauer Lorentz Pietersen Sweis (aus Amsterdam) zur Seite stand. In England vertrat die niederländische Schule Bernhard Janssen, der mit dem Grabmal der Brüder Bacx († 1606 und 1617) in Bergen op Zoom (1747 zerstört) sich einen Namen gemacht hatte, seit 1617 über den Kanal zog und dort reichliche Beschäftigung an Grabmälern fand. Ein Deutscher war wohl Konrad von Nürnberg, der das Grabmal des Masius († 1614) zu Herzogenbusch und den Lettner im dortigen Dom schuf; ein Engländer der in Amsterdam gebildete Nicolas Stone (geb. zu Woodbury 1586, † zu London 1647). Von ihm stammt das derb barocke Thor an St. Mary the Virgins Church zu Oxford (1637), Statuenreihen in London und Edinburg. Sein Grabmal des Francis Holles († 1622) in Westminster ist das erste dort, auf dem der Tote in antiker Tracht erscheint.

2996. Bildnerei in der Heimat.

Der Realismus als leitender Gedanke der niederländischen Bildnerei bewahrt sich am längsten im eigenen Lande. Wie allein die Bildhauer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Italienern durch ihre niederländische Art in deren eigenem Lande Achtung einzuflößen verstanden, so wußten sie auch in der Heimat sich zu behaupten. Hendrik de Keyzer schuf einige Aushängeschilde an öffentlichen Gebäuden, in denen deren Bestimmung in Sittenbildern klar zu machen bestrebt war: Das Kriegslager mit drei Landsknechten am Militärgasthaus zu Amsterdam (1587), die Darstellung einer Amtsstube am dortigen Leihhause, die drei Sünderinnen am Spinnhause (1607), das Treiben der Stadtarmen am Huizittenhause sind von ihm; die der letzteren verwandte Darstellung am Frauengasthaus zu Haarlem (1624) von Lieven de Key. Ähnliche kleine Flachbilder voll schlichter Sachlichkeit und gesunder Beobachtung sind nicht selten und zum Teil die liebenswürdigsten Hervorbringungen der Holländer.

2997. Hendrik de Keyzer.

Wo es sich aber um größere ernste Aufgaben handelte, zollten auch sie dem italienischen Stile ihren Zins. Das lehrt Keizers Oranierdenkmal in Delft mit seiner derb barocken Marmorarchitektur, den vier hohen Obelisken über den Eckpfeilern, den Tugenden an den Ecken, der lebensvollen sitzenden Gestalt des großen Schweigers, über dem ein Engel mit der Posaune emporfliegt, und der liegenden Gestalt des Toten auf dem Steinsarge: Die wuchtigen Figuren in Bronze. Er schafft auch in der Bildsäule des Erasmus zu Rotterdam (1622) eine freistehende Gestalt auf schlichtem Sockel, mithin eines der frühesten Denkmale im modernen Sinne, stehend, in einem großen Buche blätternd. Ähnliche Werke gingen aus den Werkstätten seiner Schüler hervor: So von Pieter de Keyzer (geb. 1596) das Grabmal Wilhelm Ludwigs von Nassau († 1620, zu Delft), Wilhelms von Nassau († 1642, zu Heusden) u. a. m. und in Schweden im Dome zu Skara das Grab des Erik Stoop († 1637). Gerade die Keijzer sind als Lehrer ihrer Kunst von großem Einfluß gewesen.

2998. Hans Vredeman de Vries.

Die meisten dieser Niederländer waren in allen Künsten bewandert und traten bald in dieser, bald in jener hervor. Die Gemeinsamkeit der Ziele und der Herkunft gab ihnen eine Übereinstimmung der Form, die noch durch die Veröffentlichungen von Kunstbüchern unter-

stützt wurde. In diesen fand **Hans Vredeman de Vries** (geb. zu Leeuwarden 1527, vor 1549 nach Antwerpen übersiedelt, später, während des Krieges als Protestant vielfach den Wohnort wechselnd, 1585—1589 in Wolfenbüttel, ferner in Hamburg, Danzig, Prag thätig, † vor 1607) den rechten Ausdruck: Er war einer der glänzendsten Zeichner für Bau- und Kunstgewerbe, begann seit 1555 eine erstaunlich reiche Thätigkeit, zunächst indem er nach der Art des Cornelis de Vriendt frei die italienische Form umbildete, sie mit niederdeutschem Wesen zu bereichern strebte; später, 1577, indem er dem Vitruv seine Aufmerksamkeit zuwendete, namentlich dabei sich auf den Franzosen Ducerceau beziehend. Er war dabei keineswegs bemüht, all das, was er auf seinen Reisen sah, zu trennen und zu sichten; sondern er suchte es mit frischen Sinnen zu verwerten, die Kunst der Zeit in sich zusammenzufassen und nach seinem Geschmack zu überarbeiten. Durch seine anmutigen und gedankenreichen Stiche weit mehr als durch die ausgeführten Arbeiten wurde er zum bezeichnenden Vertreter der niederländischen Renaissance; wurde sein Name zum Stichwort für eine ganze, weithin verbreitete Stilform.

2999. Der Bildersturm von 1566.

Die holländischen Städte, die starken Rückhalte des Protestantismus, begannen damals sich künstlerisch einzurichten. Ein kühner Unternehmungsgeist paarte sich hier mit bürgerlichem Festhalten am Alten. So furchtbar hier der Bildersturm von 1566 hauste, so erstickte er doch nicht den künstlerischen Sinn. Es offenbart sich eine der merkwürdigsten Zwiespältigkeiten der Seele in dem Auftreten der Volksmassen: Nicht angeregt durch leidenschaftliche Führer, nicht einem theologischen Grundsatze folgend, nicht in starrer Abwendung von der sinnlichen Schönheit, sondern in blinder Wut gegen den Reichtum der Kirche, gegen den Besitz der geistigen Bedrücker, gegen den Schmuck der von den harten Glaubensrichtern hochgehaltenen Heiligtümer drang von unten herauf die Masse wider das Beste vor, das ihre Besten geschaffen.

3000. Baukunst.

Wie der furchtbare Krieg Zeit und Mittel ließ, den zerstörten Städten neuen Schmuck zu bereiten, zeigte sich alsbald der aufs Praktische, dabei aber auch auf das Große gerichtete Sinn des seiner Freiheit bewußten Bürgertums. Mit Recht dachte dieses an starke Befestigungen, Prinz Moritz von Nassau war überall bereit, mit Rat zu helfen, wo es galt, die natürlichen Hilfsmittel der Verteidigung durch Wall und Graben zu stärken. Man vergaß dabei nicht, die Thore würdig auszugestalten. Die Rathäuser, die Börsen, die Stadtwagen und Fleischhallen, die Leihbanken und Schulen, die Münzen und Gerichtshöfe boten den Gegenstand für die baukünstlerische Entwicklung: Die Schlösser und Kirchen traten dagegen zurück. Die Zahl der städtischen Baubeamten wuchs, seit auch der bürgerliche Wohnhausbau zu immer stattlicherer Entwicklung sich erhob. Der landesübliche Ziegelbau hinderte das völlige Aufgehen in antikisierenden Formen, ließ lange gotische Einzelheiten in Gebrauch bleiben, forderte aber auch das Hinwirken auf malerische Eindrücke, auf farbige Stimmung. Die steilen Dächer ließen dem Giebel besondere Aufmerksamkeit zuwenden, die Umrißlinie der Gebäude belebt und an hochaufsteigenden Formen reich zu erhalten. Bald entwickelten sich kräftige künstlerische Persönlichkeiten, die den Bauten den Stempel ihres Wesens aufzudrücken verstanden.

3001. Lieven de Key.

Am entschiedensten that dies wohl **Lieven de Key** (geb. zu Gent um 1560, bis 1591 in England, seit 1593 Stadtsteinmetz in Haarlem, † daselbst 1627), indem er die St. Jorisdoele (Schützenhaus, 1592) zu Haarlem, das Stadthaus zu Leiden (seit 1593) und das Gemeindelandhaus daselbst (1596) schuf. Namentlich das Stadthaus mit seinen schlichten Flügeln und prunkvoll ausgebildetem, giebel- und turmbekrönten Mittelbau, seiner schönen Freitreppe ist so recht ein Beispiel des stolzen Bürgersinnes einer im Kampf erstarkten Stadt. Die Stadtwage zu Haarlem (1598) in ihrem derben Klassizismus, die Fleischhalle daselbst (1601), der prächtige St. Annaturm (1613) mit seinen drei schlanken Säulenordnungen übereinander und der Krone als haubenartigem Abschluß — all das sind frisch erfundene, kraft-

Vergl. S. 93, N. 2499.

volle Bauten, die jene vom Maler Frans Hals später so glänzend versinnbildlichte derbfröhliche Stimmung der Bürgerschaft architektonisch vorausnehmen. Gleiches leistete für das nun zu seiner Handelsmacht erwachende Amsterdam Hendrik de Keyzer (geb. zu Utrecht 1565?, seit 1591 in Amsterdam, † 1621). Sein Ostindischer Hof (1605—1606 in Anschluß an ein älteres Gebäude errichtet) in malerischem Wechsel von Sandstein und Ziegel, ist von jener Größe, die der Bedeutung der gewaltigen dort ansässigen Kolonialgesellschaft entspricht; sein Volksdenkmal für Wilhelm von Oranien (im Chor der Delfter Kirche, 1608 begonnen, von Pieter de Keyzer vollendet), ein in schweren antiken Formen gebildeter Tempel; mehrere, gleichfalls strenger gebildete Thorbauten zeigen ihn auf dem Fortschreiten zu klassischer Strenge; seine Kirchen kennzeichnen ihn aber wieder als bewußt protestantischen Meister: Der Chor wurde fortgelassen, weil er für den Kultus der Reformierten ungebräuchlich und überflüssig sei; ein einfaches Predigthaus wurde geschaffen, als dessen Grundform Keyzer das Rechteck wählte: So an der Zuiderkerk (1603—1611, Turm 1607—1614), ein dreischiffiger Raum, an dessen Querachse, an einen der Pfeiler gerückt, die Kanzel, vor diesem der erhöhte Platz für die Kirchältesten, ringsum das Gestühl stand. Also eine Anordnung ähnlich den alten für den Protestantismus eingerichteten Langhäusern, doch ohne den Chor. Die Formen sind schlicht: Toskanische Säulen tragen die in Verschalung gebildeten Gewölbe; der Raum wirkt nur durch den Rhythmus der Massen, der namentlich dadurch erzielt wird, daß gleichweit von der Kanzel je ein Joch querschiffartig in voller Höhe die basilikale Anlage durchbricht, somit in die Längsanlage etwas ganz Neues, die Betonung der Querachse, getragen wird.

3002. Hendrik und Pieter de Keyzer.

3003. Protestantischer Kirchenbau.

Vergl. S. 145, N. 2633.

3004. Cornelis Danckerts de Ry.

Dies gab auch die Richtung für die Fortentwicklung. An der Westerkerk (1621—1638), die Cornelis Danckerts de Ry (geb. 1561, † 1634) nach Keyzers Plan ausführte, erscheinen noch die gleichen Formen: Die Querschiffe sind hier wie dort durch zwei basilikale Joche getrennt. An der Nieuwen Kerk im Haag (1649—1655) erhalten alle Schiffenden rundbogige Abschlüsse und schrumpft die Zahl der Mitteljoche auf eins zusammen, ähnlich an der Waardkirche zu Leiden (unausgeführt, Plan von Willem van der Helm, 1662), aber auch an der Reformierten Burgkirche in Königsberg i. Pr. (1690—1698). Nach dem Vorgange der Neuen Kirche zu Emden (1543—1548, von Martin Faber), die in ⊥-Form mit abgeschrägten Ecken durchgebildet ist, erscheinen dann die Noorderkerk (1623, von Hendrik Staets) und die Oosterkerk (1669—1671), beide zu Amsterdam, gewissermaßen nur als die Hälfte der alten Anlagen, kreuzförmig, mit niederen Eckbauten, bei denen die Kanzel vor einen Kreuzflügel rückt. Auch einfache Rundbauten, wie die Lutherische Kirche in Amsterdam (1666—1668, von Adriaen Dorsman), die Marekirche in Leiden von Arent van's Gravesande (1639—1649), erscheinen nun als der Ausdruck eines nicht an fremde kunstvollere Vorbilder sich verlierenden, im eigenen Gottesdienst zufriedenen Volksgeistes, einer echt protestantisch-reformierten Schlichtheit und Selbstzucht.

3005. Baukunst Niederdeutschlands.

Wieder stehen die nordischen Handelsplätze im engsten Zusammenhang mit den Niederlanden: Emden, dessen Rathaus (1574—1576) in geistigem Zusammenhang mit jenem zu Antwerpen zu stehen scheint, wetteiferte mit jenen des benachbarten Westen; Bremen ist niederländischen Wesens voll, ohne seine Sonderart einzubüßen. Das in 10 Geschossen sich aufbauende Kornhaus (1590—1591), die Schütting (1538 erbaut, im 17. Jahrhundert umgestaltet), in der die Börse sich befand, die üppig reiche Bogenhalle und der giebelbekrönte Mittelvorbau vor dem Rathaus (1405—1407 erbaut, 1609—1612 von dem aus Bentheim an der holländischen Grenze kommenden Meister Lüder), dessen große Halle (14 : 35 m groß) und anstoßende Güldenkammer, sowie die prachtvolle Wendeltreppe gehen weit über Holländisches hinaus; bekunden eine sprudelnde, derbe Kraft. Weiter das Krameramtshaus (1619 bis 1621) und mancher ansehnliche Kaufherrensitz — all diese Bauten sind Zeugnisse des Mit-

strebens, nicht der Abhängigkeit der Hansastädte. Ebenso in Lüneburg, dessen Ratssaal 1566—1583 von Albert von Soest in großartiger Weise ausgestaltet wurde; in Hamburg, dessen Glanz freilich der Brand von 1845 zerstörte. Nur wenige Wohnhäuser zeugen noch von der niederdeutschen Lebenslust und dem künstlerischen Gestaltungsdrang; in Lübeck war Valentin von Lira (1548—1561 nachweisbar) ein tüchtiger einheimischer Meister, der neben städtischen Bauten auch den prächtigen Sitz der Mecklenburger Fürsten, den Fürstenhof zu Wismar, baute; unterstützt von Gabriel van Aken (1552—1561 nachweisbar) und Statius van Düren (1551—1566 nachweisbar). Alle drei kamen aus Lübeck, waren tüchtig im Ziegelbau, dem namentlich der letztere durch Modellierung und farbige Glasur eine Verfeinerung gab, wenngleich der Maler Erhard Altdorfer (geb. 1512, † 1561) der Bruder des Regensburger Meisters Albrecht Altdorfer, der eigentlich Entwerfende am Bau gewesen zu sein scheint. Auf die ornamentale Behandlung des Ziegelschmuckes hat zweifellos Oberitalien einen großen Einfluß gehabt, ebenso aber wohl auch Cornelis de Vriendt und deutsche Stiche: Man sieht, wie ohne Beschränkung und Voreingenommenheit für ein besonderes Stilgebiet alles sich Bietende herangezogen wurde, um dem Ziegelbau Farbe und reichere Form zu geben: Das Ergebnis war ein sehr überraschendes: Denn der Fürstenhof erscheint als kräftig wagrecht gegliedert, einem lombardischen Palast ähnlicher wie einem deutschen Schloß, in der Massenbehandlung der Umfassungsmauern, der Gruppenanlage der Fenster der volle Gegensatz zu den wohl allein auf die Lübecker Meister zurückzuführenden, aus gleichen Steinen gebauten Wohnhäusern der norddeutschen Städte. Solche erhielten sich in stolzer Pracht in Lübeck (Holstenstraße 276, Brahmstraße), in Güstrow, Rostock oder Lüneburg (am Sande). Nicht minder treten deutsche Empfindung und Formen deutlich am Lübecker Rathaus hervor, das wie das bremische durch eine neue Bogenhalle und Schauseite dem neuen Geschmack gemäß umgestaltet wurde. Und dann schuf man in der im Rathaus befindlichen Kriegsstube einen Innenraum von köstlichster Ausstattung, der noch übertroffen wird von jenem im Hause der Kaufleute (Fredenhagensches Zimmer). Endlich erhob sich Danzig so recht eigentlich zum Vorort des Deutschtums im Osten.

Vergl. S. 199, N. 2886.

Eigenes stellt diesem über ganz Nordeuropa sich ergießenden Strome niederländischen Lebens nur Deutschland entgegen. Mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt aber der deutsche Einfluß im Norden mehr und mehr zurück. Das leitende Volk in Skandinavien und Großbritannien werden fast allein die Holländer. Das Verhältnis verstärkte sich noch, seit der große Krieg Deutschland aus dem Wettbewerb mehr und mehr verdrängte.

3006. Sinnbildliche Spielereien.

In Dänemark und Schweden hatten fast allein Deutsche das Bauwesen geleitet bis in die Zeit um 1580. Wesentlich Neues hatten sie nicht gebracht. Ein solches gab der große Astronom Tycho Brahe als Bauherr seines Schlosses Uranienborg auf der Insel Hveen mitten im Sund. Auch er hatte in Deutschland, besonders in Leipzig, seine Studien gemacht. An seinem Schloß, das um 1580 vollendet war (völlig zerstört), brachte er höchst merkwürdige sinnbildliche Gedanken zum Ausdruck. Es ist ein unkünstlerisch mit Beziehungen spielender Geist, der sich in ihm offenbart, ein Geist, der ganz neu in der Kunst ist, wenigstens in der bürgerlichen Baukunst. Englische Quellen erzählen, sein Schloß habe in der Linienführung des Grundrisses die heilige Dreieinigkeit dargestellt: Drei Türme, deren einer den Vater, einer den Sohn, einer den heiligen Geist darstellt. In der Mitte ein vierter Turm, der Gott versinnbildlicht. Drei Gänge von diesem deuten an, daß jene drei in Gott Eines sind, drei Flügel zwischen dem Turmdreieck, daß eine Trennung zwischen ihnen besteht: Die Gänge heißen „est“, die Flügel „non est“.

3007. England.

Das ist ein Gedanke, der in England Boden fand. Durch Vermittlung der schwedischen Gemahlin des Sir Thomas Wreixall, einer geborenen Snackenborg, wurde er

seit 1580 in Longford Castle, einem der frühesten Renaissancewerke Englands, teilweise verwirklicht.

Bisher hatte dort sich ein wirklich nationales Schaffen im Sinne der neuen Kunst nicht festsetzen können. Man sah wohl ein, daß das Ausland um einen guten Schritt vorausgekommen sei, aber selbst im England Heinrichs VIII. und der Elisabeth, inmitten der großartigen geistigen Entwicklung des Landes, vermochten die englischen Künstler den eingewanderten nicht Widerstand zu leisten.

3008. Holbeins Erbe. Vergl. S. 175, N. 2658.

Holbeins große künstlerische Thätigkeit in England blieb ohne nachhaltigen Einfluß. Er kam auf Erasmus' Empfehlung schon 1526 nach London, empfohlen an Thomas Morus, den großen Gelehrten und Staatsmann. Hier wurde er vor allem als Bildnismaler in Anspruch genommen: Das Selbstgefühl der Engländer und der in England lebenden deutschen Kaufleute forderte genaue Wiedergabe ihrer Gestalt: Man wollte sich die Zukunft im Bilde erhalten sehen und zwar im genauen, unbestochen wahren Bilde. So entstand die lange Reihe von Meisterwerken in Öl, in Handzeichnungen, teils bei der ersten Anwesenheit, die nur kurze Zeit währte, teils nach Holbeins Rückkehr, 1532; nachdem er anfangs im Kaufhaus der Deutschen, dem Stahlhof, Aufträge gefunden, malte er seit 1537 den König Heinrich VIII. selbst und seine Gemahlinnen, unermüdlich mit höchster Anstrengung seines gewaltigen Könnens thätig, bis 1543 ein früher Tod seinem Schaffen ein Ende setzte.

Vergl. S. 180, N. 2709.

Er hinterließ eine Fülle köstlicher Werke, nicht aber eine für England bedeutungsvolle Schule. Selbst seine meisterhaften kunstgewerblichen und architektonischen Entwürfe sind ohne Einfluß geblieben. Spuren seines Schaffens findet man am Gewölbe der Kapelle des St. James-Palastes in London, in Layer Marney in Essex, in Sutton Court in Surrey, an der Heiligengeistkapelle zu Basingstoke, an der Kapelle der Gräfin von Salisbury, in der Christkirche in Hampshire. Entschiedener tritt sein Einfluß erst im 17. Jahrhundert hervor, in der Zeit, in der Wenzel Hollar (geb. zu Prag 1607, seit 1637 mehrfach in England, † 1677) nach seinen Zeichnungen und Bildern stach. In Wadham College zu Oxford (1610—1613, wohl von William Arnold), in der Treppe von Christ Church daselbst (um 1640) kommen um ein Jahrhundert später die Formen wieder, die der deutsche Meister den Engländern zum Vorbilde geschaffen hatte.

3009. Italienische Meister. Vergl. S. 232, N. 2854.

Weniger noch gelang es den Italienern, festen Fuß zu fassen. Wir sahen schon, daß Torrigiano seine Florentiner Meisterschaft hier entwickelte. Der Maler Toto dell Nunziata schuf seit 1540 für den König einen großen Palast in Nonesuch zu Cheam in Surrey (zerstört). Ein Meister Giovanni da Padua baute für den Marquis of Bath das Schloß Longleat 1567—1569: Es ist ein Vorausgreifen festländischer Kunst, aber zugleich ein Übertragen auf die Raumanforderungen, die englische Gewohnheiten an einen Herrensitz stellten. Wohl werden noch einige Italiener genannt, aber es blieb keine thatsächliche Spur ihres Wirkens im nationalen Schaffen, das überhaupt nach dem Umschwung im kirchlichen Wesen nicht eben kräftig mehr wirkte.

3010. Miniaturmalerei.

Die Maler von Ansehen, die Holbeins zu früh verwaist gelassene Stelle füllen sollten, waren durchweg Niederländer. Der „Illuminist“ Gerard Lukas Horenbolt (Horebout, geb. zu Gent, † in London 1558), den Dürer 1521 in Gent besuchte, und dessen etwa 1503 geborene Tochter, Susanna Hornebolt, von der der Meister sagte, daß es ein Wunder sei, daß ein Weibsbild solche Dinge machen könne, diese beiden scheinen es gewesen zu sein, die den Engländern Sinn für das Kleinbildnis eröffneten, dem auch Holbein durch zierliche Arbeiten entgegenkam; Willem Key (geb. zu Breda 1520, † zu Antwerpen 1568), Lukas de Heere (geb. zu Gent 1534?, † daselbst 1584) und andere nahmen die Aufträge entgegen und dienten ihren Bestellern mit ausgesprochenem Geschick. Man rühmte sie, daß sie mit

Anton Mor zu wetteifern verständen. Beide blieben nicht dauernd im Lande. Die englischen Maler jener Zeit waren ihnen keine gefährlichen Gegner.

3011. Stellung zur englischen Bildung.

Englands stolzeste Geistesthat trägt Shakespeares Namen. Die Dichtung, vor allem das Schauspiel, hat sich hier aus örtlichen Vorstufen entwickelt. Das Schauspiel ist nicht klassischer Herkunft, nur leise durch Plautus und Terenz, durch die Griechen wohl gar nicht berührt; es entstand aus dem Volk, doch im Gegensatz zu der Geistesrichtung, die dieses zumeist beherrschte: Nie hat ein Volk mit gleichem Haß, mit gleichem Abscheu auf seine eigenen vornehmsten Geistesblüten herabgesehen, als die edelsten Männer des puritanischen England auf die Thaten der Dichter und Schauspieler, die unter dem Schutz des leichtlebigen Adels vor diesem und vor dem Abschaum der Gesellschaft sich entfalteten. Nirgends in den Kreisen der Bürgerschaft erkannte man als eine Pflicht an, diesem Teufelsdienste Vorschub zu leisten. Die Mehrzahl der Adeligen selbst sah in ihm wohl nichts als einen Zeitvertreib für die Jugend, ein Possenspiel des thatsächlichen Lebens. Nur sehr wenige mochten einen Begriff davon haben, daß das Thun in den armseligen Theatern die Nachwelt zur Bewunderung hinreißen werde. Und diese Wenigen gehörten sicher nur dem Adel an, jenem Kreise, der mit starker Hand die Vernichtung des Theaters aufhielt, so sehr die Puritaner diese erstrebten.

3012. Wissenschaftlichkeit.

Die wissenschaftliche Erforschung der Wahrheit lag zum guten Teil auch beim Adel. Francis Bacon gehört den vornehmsten Kreisen durch Geburt und Lebensführung an. Während unten in den Massen des Volkes der Bibelglaube mit erneuter Starrheit dem planmäßigen Forschen und Denken, der Erweiterung des thatsächlichen Wissens entgegenstand, war man in den politisch die Kirchenmacht stützenden, thatsächlich aber kirchlich gleichgültigen Kreisen bemüht, eine neue Grundlage für das Denken und Glauben zu schaffen, auf der dann in Hobbe so rasch zu völlig materialistischer Anschauung einschwenkte. Die Wissenschaft pflegten die Universitäten, jene altberühmten Colleges von Oxford und Cambridge, deren Mauern man nur einmal betreten zu haben braucht, um ihres aristokratischen Wesens sich klar zu werden. Sie traten an die Stelle der alten, vornehmen Klostergemeinschaften kraft ihrer stets wachsenden Mittel, des inneren Zusammenhalts ihrer Körperschaften, die sich bis heute wirkungsvoll erhielten, kraft der tiefgewurzelten Selbstverwaltung, der auch die Zeit des selbstherrlichen Königtums nichts anzuhaben vermochte.

3013. Volkskunst.

Immer noch blieb während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Kunst ein dem Volke selbst fremdes Gut. Der wachsende Wohlstand der Städte brachte ihr keine Stütze von unten herauf. Wohl blühte noch die alte Zimmerkunst. Die Holzhäuser in den Grafschaften Salop, Chester, Stafford, in den Städten Moreton, Stratford-on-Avon, Shrewsbury, Bath, ja selbst in London zeigen die Formen der Renaissance übertragen auf die alte Bauform, sind Werke von hohem malerischem Reiz, voll des häuslichen Wohllebens, das die bürgerliche Gesellschaft erfüllte. Einzelne Gewerbe, wie die Töpfereien von Staffordshire blühten, kamen aber erst im 17. Jahrhundert zu künstlerischer Leistung; die Goldschmiedekunst entwickelte sich selbständiger unter der Führung Hollands und Deutschlands; die Genossenschaft der Maurer, hervorgegangen aus den alten Steinmetzhütten, begann sich zur Freimaurerei zu entwickeln, die in England ihren Ursprung und ihre stärkste Stütze zu suchen hat. Aber es ist bezeichnend, daß England keine Kunstgeschichte hat, daß in dem Land, in dem die Staatswissenschaften so gewaltigen Aufschwung nahmen, in dem die Frage des öffentlichen Rechtes so tiefe und kühne Denker beschäftigte, nur ein Künstlername jener großen Zeit im Gedächtnis des Volkes blieb, der des Architekten Inigo Jones, der den Schottenkönig Jakob I. von seiner abenteuerlichen Brautfahrt nach Dänemark aus Kopenhagen in sein neues Großbritannien zurückführte.

3014. Kirchenbau.

Der Kirchenbau war nach der Aufhebung der Klöster eingeschlafen; nur wenige Kapellen entstanden noch. Wohl aber arbeitete man an der Inneneinrichtung. Die Schreine, so

Vergl. I. S. 609, N. 1969.

namentlich der von Kings College Chapel in Cambridge (1531—1535), das älteste Werk der Renaissance in England, die Gestühle, Taufgestelle und namentlich die reichen Kanzeln boten reiche Entfaltung für die Kleinkünste. Während die gotischen Werkmeister ihre Bedeutung verloren, kam der neue Beruf des Architekten nicht zur Anerkennung. Es ist bezeichnend, daß Shakespeare bei seiner das ganze Leben umfassenden Vielseitigkeit nur einmal von einem solchen spricht. Wohl erschien 1563 das Buch des in Italien gebildeten John Shute: „The Chief Grounds of Architecture", in dem er seinen Landsleuten die Lehre der Ordnungen übermittelte. Aber zu einer klaren Durchbildung der Renaissance im Bauwesen kam es erst mit dem Bau von Moreton Corbet (1579), Longford Castle (1580) und Wollaton Hall (1580), also etwa zwei Menschenalter später als auf dem benachbarten Festlande.

3015. Gelehrte Bauherren.

Die Universitäten hatten hieran wesentlichen Anteil. Doch stehen auch hier nur die Namen der Bauherren im lebendigen Gedächtnis, während jene der Künstler erst archivalische Forschung ermittelte. Man kam auf Grund wissenschaftlicher Erkenntnis zu der Ansicht, daß das Bauen mit der antiken Weltauffassung eng verschmolzen sei. Als Führer dieser Auffassung darf der Master des Gonville College in Cambridge gelten, Dr. John Keyes (geb. zu Norwich 1510, Master seit 1559, † 1573), der unter dem latinisierten Namen Caius seine Schule mit klassischen Anregungen füllte: Er schuf die korinthische Ordnung, die er um das Eingangsthor errichtete und deren Fries die Inschrift Humilitas trägt (1565); den Tudorbogen mit jonischer Umrahmung, der zum zweiten Hof führt und bezeichnet ist: Virtutis. Jo. Caius posuit sapientiae (1567). Das dritte Thor mit der Inschrift: Honoris (1574) wurde noch durch einen Niederdeutschen, Theodor Have von Kleve, ausgeführt.

In St. Johns College tritt bereits ein englischer Künstler, Ralph Symons (aus Westminster) als Leiter auf, ebenso in Oxford am Merton College Thomas Holte (geb. zu York, † zu Oxford 1624). Von ihm stammen die Alten Schulen: Ihr Thorturm ist gotisch, mit Thoren und Fenstern im Tudorbogen; doch stehen diese in derber Renaissancearchitektur; die Massen werden von den fünf Ordnungen notdürftig gegliedert. Diesen Meistern versagten die Stifte trotz ihrer Unsicherheit nicht den Nachruhm, sie nahmen ihre Gräber in die Colleges auf und ließen sie als wohlerfahrene Baukünstler auf ihnen rühmen. Die eigentlichen Ehren aber nahmen die Bauherren für sich in Anspruch: So der Master von Trinity College zu Cambridge, Dr. Thomas Neville († 1615), dem die Anstalt im wesentlichen ihre Form dankt: Die große Halle (1604) mit ihrem schönen, gezimmerten und reich verzierten Dachstuhl, der Brunnen (1601—1612), die Thore, Höfe wurden neu errichtet oder umgestaltet. St. Johns College ließ der berühmte Führer der Hochkirche, Erzbischof Laud, 1631—1635 durch Jones erweitern: Aber noch war der Einfluß der gewohnten Formen so stark, daß auch Jones nicht wesentlich über die in den Universitätsstädten üblichen hinausgehen durfte.

3016. Die Colleges der Universitäten.

Den Grundriß des Colleges beherrscht noch ganz die alte Klosteranlage: Überall eine Entwicklung ins Breite, um große, viereckige, von Kreuzgängen umgebene Höfe, mit mächtigen Sälen und Kirchen, die, dem klerikalen Zuge der Stifte entsprechend, als Chöre ohne Langhaus erscheinen, saalartig, oft wenig von den Hallen unterschieden sind. Die gotische Grundanlage fordert gotische Fortentwicklung. Die Türme über den Thoren, die Erker, die großen Maßwerkfenster der Säle sträubten sich gegen die Renaissance.

3017. Der Schloßbau.

Ähnlich der Schloßbau. Längst hatte dieser feste Gestalt gewonnen. Seit die Klöster aufgehoben, seit zahlreiche Prioreien und Abteien in Besitz des vornehmen Adels übergegangen, von diesem für seine Zwecke eingerichtet waren, schwanden immer mehr die Unterschiede zwischen kirchlichem und ritterlichem Bau. Die trotz aller Parteikämpfe herrschende Sicherheit ließ die minder wohnlichen festen Burgen veraltet erscheinen. Auch hier gab es nur zu Handwerkern

herabgesunkene Bauleute (masons) und über diesen stehend die Bauführer (surveyors), die aber schwerlich eine eigentliche architektonische Bildung besaßen. Am liebsten überwachte der Bauherr selbst sein Werk.

2018. John Thorpe.

Ein solcher Surveyor scheint John Thorpe gewesen zu sein, dessen berühmtes Skizzenbuch im Soanemuseum einen guten Einblick in die Zeitkunst gewährt. Er kannte Frankreich und hat dort wohl im wesentlichen seine Schule gemacht; er eiferte Ducerceau im Darstellen auch der Bauten anderer Meister nach. Selbst dürfte er nicht eben allzuviel geschaffen haben. Tycho Brahes Geist des baulichen Symbolismus hat ihn stark berührt. Als er einen Bau für sich selbst plante, baute er ihn auf dem Grundriß auf, den die Anfangsbuchstaben seines Namens I T boten. Das weist auf einen nicht eben ausgesprochen künstlerischen Sinn, auf einen solchen, der schwerlich den Bauherren von praktischem Geist besonders willkommen war.

Vergl. I. S. 611, N. 1973.

Der Schloßbau hatte längst seine feste Gestaltung. Vom Holzbau ausgehend, entwickelte er sich stetig seit dem frühen Mittelalter: Bezeichnend ist auch hier die große Halle; sind die großen Erker, die nicht, wie in Deutschland, als Anbauten der Obergeschosse, sondern als wesentliche Teile selbst des Grundbaues erscheinen. Von der Halle waren schon längst verschiedene wichtige Nebenräume für die eigentlichen Wohnzwecke abgetrennt. Die Anlage dehnt sich breit aus, ist eine vollkommen offene geworden; wenig erinnert mehr an die alten kriegerischen Zeiten. Man sieht ihnen an, daß der gesetzliche Geist Englands über den Landschaften thronte; daß das Landleben sich in sorgenloser Breite abspielte.

Die großen Landhäuser aus der Zeit bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts haben ihren Hauptwert weniger in der Reinheit ihrer Formen als in der Entwicklung jenes Begriffes erhöhter Wohnlichkeit, den die Engländer comfort nennen. Diesem dient das ganze Haus: Die großen Säle, die stattlichen Treppenhäuser mit reich geschnitzten Holzstiegen, die langen und breiten Galerien, die sich mehr und mehr mit Ahnenbildern und Kunstschätzen füllten, die luftigen Erkerfenster, die für sich einen halbgeschlossenen Raum zu traulichem Gespräch in unmittelbarer Verbindung mit den Terrassen und Gärten bilden. Die mit feinem Getäfel und zarten Stuckverzierungen ausgestatteten Speisezimmer, die wohl erwogene Anlage der Schlaf- und Wirtschaftsräume, noch heute ein Hauptschmuck des englischen Hauses, stehen in einem gewissen Widerspruch mit der oft unbeholfenen, meist wenig klaren Verteilung der architektonischen Glieder auf die Massen der Schauseiten und im Innenschmuck.

2019. Beispiele.

So entstanden zahlreiche Schlösser, teils als Neubauten, teils in Erweiterung alter Herrensitze oder Schlösser. Kirby Hall (1570—1575) dürfte als ein Werk sicher von Thorpes Entwurf anzusprechen sein: Vier Flügel um einen weiten Hof, ein Herrensitz von gewaltiger Ausdehnung; Bramshill (um 1610), von geschlossener Anlage, gehört wohl demselben Meister an. Auch an Wollaton Hall (1580—1588) soll er Anteil gehabt haben, einem Bau von wesentlich anderer Anlage. Um die hoch emporgeführte mittlere Halle, die mit Ecktürmen versehen ist, legen sich vier Flügel; an den Ecken sind quadratische Pavillons vorgelegt. Es mahnt dies an Longleat, von wo der Meister Robert Smithson (geb. 1501, † zu Wollaton 1580) als Nachfolger des Giovanni da Padua nach Wollaton kam. In Chastleton House (um 1610) bleibt die Stelle der Halle frei, die Pavillons rücken in die Achse des Grundrißgevierts. Aston Hall bei Birmingham (1618—1635), das durch seinen sternförmigen Plan ausgezeichnete Westwood Park, Canons Ashby, Apethorpe Hall, Montacute House sind Beispiele dieser Herrensitze. Oft wurde das Bauen den großen Herren zur Leidenschaft: So schuf der Sprecher des Unterhauses, Sir Edward Phelips, Sohn eines königlichen Surveyors, das Schloß Montacute (1580—1601) und noch eine Reihe anderer Herrensitze. Sir Thomas Tresham, dem Thorpe nahegestanden zu haben scheint, baute Rushton Hall (Northamptonshire) aus, einen alten Familiensitz; er baute ferner das Markthaus zu Rothwell (1577), eine

offene Halle in schmuckreicher Renaissance, und schuf im Neubau von Lyveden ein Gebäude auf dem Grund des griechischen Kreuzes: Wieder einer jener damals so beliebten Beziehungsreichtümer, an denen ja auch Shakespeare oder Bacon so überreich sind.

3020. Schottische Bauten.

England fehlt es gänzlich an einer eigenen geistigen Entwicklung im Kirchenbau. Das ist es, was Skandinavien vor England voraus hat. Wir sahen, daß sich hier Einflüsse eher von Ost nach West als umgekehrt vollzogen. Auch Inigo Jones kam von Kopenhagen nach London, im Gefolge des schottischen Königs Jakob. Und wenn auch in Dänemark in keinem Bauwerke Jones Mitwirkung erkennbar ist, so könnte man bei dem wichtigsten Renaissancebau Schottlands an Steenwinckels Anteil glauben, bei Heriots Hospital zu Edinburg (seit 1629 erbaut). Als Maurer waren dort die Schotten William Wallace und William Aytoun (geb. zu Inchdairnie) thätig. Die eigentümliche Mischung von Stilen, namentlich das Auftreten von Eck-Erkern an den Brüstungen über flachem Dach, von verzierten Schornsteinen, weist auf einen Künstler, der Frankreich kannte. Die wunderliche Doppelkirche der Greyfriars in Edinburg (1612—1638) ist als ein aus dem Geiste des Reformators Knox hervorgegangenes Werk beachtenswert, so gering ihre künstlerische Bedeutung ist.

Vergl. S. 290, M. 2995.

3021. Skandinavische Bauten.

Die kirchliche Entwicklung Dänemarks und Schwedens folgte der holländischen. Die alte Form der Zentralanlage, des kreisrunden Baues erscheint noch im 16. Jahrhundert: So am eigentümlichsten in dem von Gustav Wasa umgebauten Schloß Swartsjö: Hier steckt die Kirche in einem Rundturm von 17 m äußerem Durchmesser. Ähnlich in anderen Schloßbauten dieser Zeit. In Dänemark sahen wir die Kapellen von Kronborg (1582 geweiht) und Fredericksborg (1602—1620) dem sächsischen Vorbilde folgen. Die Holmenskirche zu Kopenhagen (1619 begonnen, 1640—1641 vollendet) wendet Brahesche Symbolik auf die kirchliche Baukunst an: Ein langschenkliges Kreuz, dessen einer Schenkel den Altar, der andere den Taufstein beherbergt; die Kanzel steht an einer der Innenecken — sie ist allseitig, der Altar nur teilweise sichtbar. Ebenso die Erlöserkirche in Christiania (von Jorgen Wiggers, 1695 bis 1699). Wohl nach des jüngeren Steenwinckel Plan baute David Nyborg († 1619) die Kirche zu Kristianstad in Schonen, ein Rechteck mit vier Anbauten in den Achsen, davon die beiden an den Langseiten querschiffartig gestaltet, die an den Schmalseiten Chor und Turm beherbergen. Den Hauptraum teilen zwei Reihen schlanker Pfeiler. So wird das mittelalterliche Langhaussystem zu einem Werk ausgebildet, das der Predigt geweiht, echt protestantisch empfunden ist: Eine der ersten Regungen selbständiger künstlerischer Kraft in Schweden.

3022. Kirchen.

Vergl. S. 13, M. 2299.

3023. Französische Grenzländer.

Mächtig wirkte der künstlerische Geist der Niederlande auch im späteren 16. Jahrhundert gegen Westen, auf die jetzt französischen Grenzländer. Immer noch entstanden dort stattliche Rathäuser als Zeugen der städtischen Macht: So jenes zu Atrecht (Arras, 1. Hälfte 16. Jahrhunderts, von Jacques Caron), jenes zu Amiens (im 18. Jahrhundert ausgebaut), zu St. Quentin (1557) und als Nachzügler zu Valensin (Valenciennes, 1612) und die Börse zu Ryssel (Lille, 1652) in Formen, die durchaus niederländisch sind und sich merklich von der vornehmeren, aber gebundeneren Pariser Kunst unterscheiden; immer noch dachte man in diesen Gebieten nicht daran, Hilfskräfte und Leitende von der Seine kommen zu lassen, sondern man suchte dort nach solchen in den alten, kunstgeübten burgundischen Landesteilen.

3024. Lothringen.

Nicht minder hängen noch die südlicheren Lande mit ihrem Schaffen am Ausgangspunkte ihrer Kunst, den Niederlanden. Die Guisen, als Nachfolger des alten lothringischen Herrschergeschlechtes, begannen in Frankreich ihre große Rolle zu spielen, seit Claude von Guise, der zweite Sohn René's von Lothringen, nach Paris gezogen, dessen Söhne François zum berühmten Feldherrn, Charles zum Erzbischof von Reims geworden waren. Es herrschten unter König Franz II. fast mehr die lothringischen Herren in Frankreich, als die Franzosen

in deren Gebiet. Erbittert über die Macht der Fremden — denn damals galten die Herren von Joinville, Mayenne, Elboeuf, Aumale, Guise u. a. bei dem altfranzösischen Hochadel noch als solche — sammelte sich dieser zum Kampf. Die Reichsgrenze trennte ja noch Lothringen und Burgund von Frankreich und strich dicht am französischen Besitze der streng katholischen Herren hin. In der lothringischen Fürstengruft, in der Franziskanerkirche zu Nanzig (1480—1487), findet sich die gleiche Entwicklungsgeschichte wie in den Niederlanden selbst. Neben dem schmuckreichen Baldachingrab des Herzogs Rene II. (begonnen um 1515, 1825 erneuert) das Prachtwerk für dessen Witwe, Philippine von Geldern, das Ligier Richier (geb. zu St. Mihiel bei Bar le Duc um 1500, † zu Genf 1567) schuf. Dieser Meister erwies sich in der Schloßkirche zu Hatton-chatel durch eine im Lettner angebrachte Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung (1523), in verwandten Arbeiten zu St. Mihiel, Etain (1528), Clermont-en-Argonne (1530) als ein selbst in lebensgroßen Gestalten lebendiger, von kräftigem Sinn für körperliche und geistige Bewegtheit getragener Künstler. Seinen Naturalismus bekundete er im Sinn der niederländischen Schule am Grabmal des Rene von Chalons, Prinzen von Oranien († 1544 in St. Pierre zu Bar le Duc): Der Tote ist dargestellt als ein nur von Fetzen von Haut bedecktes Skelett, das das Herz in der Hand hält. Ebenso am Bildnis der Philippine von Geldern, einer Greisin von 87 Jahren, im schwarzen Gewand des Ordens, dem sie sich eingegliedert hatte, mit aus weißem Marmor gebildeten Händen und Gesicht. Die Grablegung in St. Etienne zu St. Mihiel ist in seiner Formengröße und seinem Inhaltsreichtum das letzte Werk des ausgezeichneten Künstlers, ehe er, seiner hugenottischen Überzeugungen wegen, nach Genf flüchten mußte. In Nicolas Druin (Grabmal des Kardinals Charles von Lothringen, † 1587, in der Franziskanerkirche zu Nanzig) erwuchs ihm ein nahezu gleichwertiger Nachfolger.

3025. Ligier Richier.

Vergl. S. 286, M. 2986.

In der habsburgischen Freigrafschaft Burgund und in der Reichsstadt Bisanz stand die Kunst in enger Beziehung zum Norden und Westen. Das Palais de Justice zu Bisanz (Mitte 16. Jahrhunderts) ist seinen Formen nach fast rein deutsch. Aber das Grabmal des Kanonikus Ferri Carondelet († 1528, in St. Jean zu Bisanz), erbaut auf Kosten seines Bruders Jean, Erzbischofs von Palermo, den Raffael malte, zeigt wieder die niederländische Form, den Verstorbenen als nackte Leiche unter, im Ornat schlafend über dem reizenden Steinsarg.

3026. Burgund.

Die niederländischen Maler nahmen bei Beginn des Jahrhunderts zuerst die italienische Art mit voller Entschiedenheit auf; sie waren auch die ersten, die ihr eigenes Wesen ihr ganz zu opfern sich bereit zeigten. Mit schnellem Griffe erlangten sie das, was sich von fremder Kunst erhaschen läßt, nämlich die äußeren Formen. Eine mächtige formale Begabung gestattete ihnen, mit raschem Bruch die eigene Überlieferung zu verlassen und in das Fremde sich einzuleben. Aber es blieb auch bei der Form, nationalen oder eigenen Inhalt wußten sie in dieser nicht zum Erscheinen zu bringen. Rühmt Vasari an Gossaert, er sei der erste gewesen, der „die wahre Art", Darstellungen mit nackten Gestalten und dichterische Erfindungen, zu schaffen vermochte; glaubte der Maler Karel van Mander (geb. zu Meulenbecke 1548, † zu Amsterdam 1606), daß keiner ein rechter Künstler werden könne, der nicht in Rom den Pinsel geführt habe; beginnt jetzt die Zeit, in der die Niederländer sich rühmend nordische Raffaele und Michelangelos nennen ließen, statt selbst einer, wenngleich ein kleinerer, zu sein, so erwies sich nur zu bald, daß man nicht ungestraft sein Vaterland verleugnet, daß man durch das dringend anempfohlene Nachahmen großer Meister die Möglichkeit, selbst ein solcher zu werden, verscherzt. Es half das Entzücken der Zeitgenossen, der gelehrten Kenner und Kunstgelehrten — denn mit Mander beginnt eine niederländische Kunstgelehrsamkeit — den Kunstwerken auf die Dauer nichts. Kalt und lebensschwach blicken sie auf uns:

3026 a. Fremdländerei.

Werke eines Schönheitssinnes, der nicht eigene Ziele sich setzt, sondern fremden nachstrebt, einer schwächlichen, unselbständigen Selbstaufgabe.

3027. Die italienische Schule.

Tüchtige Künstler lebten in dieser Zeit, die an Können den Besten anderer Jahrhunderte nichts nachgeben, an Leichtigkeit des Schaffens, an fertiger Meisterschaft kaum von jenen erreicht werden: Der Bruder des Cornelis de Vriendt, Frans de Vriendt (genannt Floris, geb. um 1516, † 1570), von Haus aus gleichfalls Steinmetz, kam in Rom als junger Mann vor Michelangelos Jüngstes Gericht. Die riesenhafte Gewalt, die der Meister über die menschliche Gestalt gewonnen hatte, bezauberte ihn, so daß er Gleichem nachstrebte. Vom Stil des Memling und selbst des Gossaert, der an der Schelde noch nachwirkte, griff er alsbald zu der reifsten Frucht italienischen Kunstdenkens. So malte er 1534 einen Engelsturz (Museum zu Antwerpen), ein Kraftstück, an dem er den staunenden Volksmassen die spielende Überwältigung anatomischer und perspektivischer Schwierigkeiten vorzauberte. Cocxie wandelte in seinen späteren Lebensjahren gleiche Bahnen; Martin de Vos (geb. zu Antwerpen 1532, † daselbst 1603), der seine Kunst Tintoretto abgeschaut hatte; Frans Francken der Ältere (geb. zu Herenthal 1542, † zu Antwerpen 1616), der in der Schule Floris' schon in Antwerpen selbst zum Italiener geworden war; Othon van Veen, der sieben Jahre in Rom lebte und auf der Rückreise die deutschen Höfe besuchte; Marten van Heemskerck (geb. zu Heemskerck 1498, † zu Haarlem 1574), der Michelangelos Unterricht genossen und an ihm sein Volkstum verloren hatte, seien noch genannt. In der letzteren Gestalten herrschte der Muskel, die sperrig wuchtige Linie über den Geist; das Streben, Schönes zu sagen, über die Wahrheit und Empfindung. Alle diese sind weniger um ihrer selbst willen denkwürdig, als sie vielmehr Spiegelungen fremder Errungenschaften auf niederländischem Grunde darstellen. Manche von ihnen waren für Deutschland von Bedeutung. Sie verdrängten dort vollends die Schule Dürers; überall wurden sie mit offenen Armen aufgenommen, überall traten sie in erste Linie. So namentlich am Prager Kaiserhof: Bartholomäus Spranger (geb. zu Antwerpen 1546, † zu Prag 1625), der an Parmegianino sich bildete, wurde dort die leitende Persönlichkeit, Roland Savery (geb. 1576, † 1629) brachte Neues durch seine großartige Auffassung der Alpenlandschaft, Lukas von Valkenborgh (geb. um 1530 zu Mecheln, † 1625) führte etwas von der Sittenmalerei, wie sie Colin in Stein ausgeführt hatte, nach Österreich ein. Hans von Aachen (geb. zu Köln 1552, nach seiner Reise nach Italien 1588 in Köln, 1590 in München, seit 1592 in Prag, † daselbst 1615), wetteiferte mit Spranger darin, die Zeichnung Michelangelos mit der Anmut Correggios zu vereinen; seine Zeit entzückte er, obgleich das Ergebnis seines Mühens nur eine völlige Leere war, indem die Gestalten wohl oft schön, nie aber von selbständiger künstlerischer Kraft durchdrungen erscheinen. Als ein glänzend begabter Künstler tritt Hendrik Goltzius (geb. zu Mühlbrecht 1558, † zu Haarlem 1617) in diese Reihe, namentlich ausgezeichnet als Kupferstecher; er arbeitete in breiten, kräftigen, ausdrucksvollen Linien, die sich den Körperformen anschmiegen und in den Schatten stärker werden, in der Kreuzlage sich in regelrechten Rauten überschneiden, und schafft somit die klassische Linienmanier des Kupferstiches, jene saubere, bildnismäßigere Darstellungsweise, in der große Blätter von einer bis zum letzten Ende sauberen und kräftigen Durchbildung hergestellt werden können; diese Stichweise besitzt den älteren Arten gegenüber mehr etwas Zeichnerisches; sie ist durch Sorgfalt erlernbar und befähigte zahlreiche Schüler des Meisters, die schwierigsten Aufgaben durch Geschick und Fleiß zu bewältigen.

Vergl. S. 283, N. 2972.

Das folgende Malergeschlecht Antwerpens steht schon unter anderen Einflüssen. In ihrer Jugend waren die Künstler kaum von ihren heimischen Lehrern und mit diesen nur wenig von den Italienern zu unterscheiden. Später kamen sie unter den Einfluß Rubens' und der von ihm ausgehenden Erneuerung des niederländischen Wesens. Dies gilt nicht nur von den

Altersgenossen des Rubens, sondern selbst von seinen Lehrern: Othon van Veen (Vaenius, geb. zu Leiden 1558, seit 1575 in Rom, seit 1593 in Antwerpen, † in Brüssel 1629) hielt sich anfangs ganz an seinen Lehrer Zucchero, ahmt ihn in schönheitlicher Zeichnung und glatter Malweise nach. Adam van Noort (geb. zu Antwerpen 1557, † 1641) setzte die Schule der Nachahmung Italiens ohne wesentliche Bereicherungen an Gedanken und Wahrheit fort, bis ihn im Alter neue Anregungen berührten. Seine Schüler, Hendrik van Balen (geb. zu Antwerpen 1575?, † 1632), Sebastian Vrancx (geb. 1573 zu Antwerpen, † 1647), ferner Abraham Janssens van Nuyssen († 1631?), Marten Pepijn (geb. zu Antwerpen 1575, † daselbst 1643), Cornelis van Haarlem (geb. 1562), Pieter Montfoort, Abraham Bloemaert, ließen alle zwei „Manieren" erkennen, eine kalte, akademische, die das Nachspiel des unselbständigen, nach Fremdem schielenden Idealismus der Niederlande ist; und eine spätere, in der sie, von der gesunden Lebenskraft des größten Sohnes Antwerpens berührt, lernten, die ihnen von diesem gewiesene Natur als schön zu sehen und darzustellen.

3028. Einfluß der niederländischen Schule.

In einer Beziehung hatte die akademische Schulung der Niederländer und vor allem der Antwerpener sehr günstig gewirkt: Die Technik der Maler war zu einer außerordentlichen Stufe erhoben: Sicher und richtig bei schwierigen Verkürzungen zu zeichnen, breit oder spitz je nach der Absicht aufzutragen, die Leinwand malerisch zu beherrschen, war eine Gabe, die selbst die minder Befähigten dort mit auf den Weg bekamen. Ungezählt ist die Menge der Künstler, die selbst in den Zeiten wildesten Religionskrieges dort ihren Ausgang nahmen, das alte Vorrecht der Niederlande in den Künsten, neben oder sogar vor Italien den Weltmarkt zu beherrschen, aufrecht erhielten, und im Auslande den Begriff des Niederländers mit dem eines künstlerisch angelegten Menschen verknüpften. War im 15. Jahrhundert die niederländische Sprache zu einer der ersten des Welthandels geworden, so hatte die Entwicklung der großen Nachbarvölker sie jetzt zurückgedrängt, begann das Französische den Sieg zu erringen. Aber bis tief ins 18. Jahrhundert hinein hielt die Schulung der niederländischen Maler die Kunstsprache an ihre Ausdrucksweise gebunden: Selbst die Herrscher des Landes erkannten, daß es nur möglich sei, die Niederländer zu regieren, wenn man ihre Kunst zu fördern verstehe: Sie war der beste Teil der Lebenskraft des Volkes.

3029. Kirchliche Verhältnisse.

Das, was aber die Maler der biblischen Geschichte verhinderte, zu eigenen befriedigenden Ergebnissen zu kommen, war der Mangel einer geschlossenen kirchlichen Überzeugung. Der Krieg war im Begriff, diese zu schaffen. Wie in den spanischen Provinzen, so in den seit 1579 durch die Utrechter Union vereinten nordischen, sorgte der Religionshaß mit grausamer Härte für die Scheidung der Konfessionen. Nicht die Handelsblüte und nicht die nationale Begeisterung schufen eine neue Kunst: Sie schwankte, solange nicht das Volk wieder zu einem religiösen Ziel gelangt war, ja solange die in sich zerrissene Nation nicht herzhaft den Schnitt gethan hatte, der ihr schon seit lange bevorstand: nämlich die Abtrennung des dem romanischen Westen und mit der romanischen Bildung dem alten Glauben zuneigenden Teiles von dem, der seinem germanischen Grundwesen treu blieb. Der Kampf in den Niederlanden ist gleichbedeutend mit der Auflösung der Völkerverbindung in den Zwischenlanden zwischen Deutschland und Frankreich: Das Herauswachsen der nationalen Bildungselemente im 15. und 16. Jahrhundert, die erhöhte Bedeutung der Sprache als ein durch das volkstümliche Schrifttum die Gleichredenden einendes Mittel, schuf dort eine Grenze, wo das Mittelalter mit seiner lateinischen Bildung eine solche nicht gekannt hatte. Von nun an entwickelte sich die Kunst der Niederlande mehr und mehr nach politischen, religiös und sprachlich getrennten Landschaften, wechselten namentlich die kirchlichen Darstellungen diesseits und jenseits der im Waffenstillstand von 1609 gesetzten und 1648 im Westfälischen Frieden festgestellten Grenzen innerhalb der Niederlande.

Vergl. I. S. 413, N. 1344.

3030. Bildnis-malerei.

Hoffnungslos ist der Stand einer manirierten idealistischen Kunst erst dann, wenn die Krankheit auch die Bildnismalerei erfaßte, wenn der Drang nach Verbesserung der Natur nach der Richtung eines einseitig als höher Gewürdigten so weit führt, daß die eigentliche Absicht des Malers, den Dargestellten zu treffen, nicht zur Durchführung gelangen kann. Bis zu dieser Tiefe sank die niederländische Kunst nicht. Ihre Maler kannten wohl die Bildnisse der Italiener, aber sie malten nach eigener Erkenntnis, sobald sie unmittelbar vor die Natur gestellt wurden. Frans Floris, so unselbständig er als Geschichtsmaler ist, schuf hier Meisterwerke frischer, lebendiger Auffassung, schlichter Sachlichkeit (Jäger mit dem Falken, im Braunschweiger Museum, 1558). Immer wieder erkennt man, daß die Natur dem Maler die beste Schule bietet, und daß selbst die Unnatur überwunden wird, wo die Aufgabe zur Wahrheit hindrängte. So geht denn auch aus Lombards Schule ein Bildnismaler hohen Ranges hervor, Anton Mor (Antonio Moro, geb. zu Utrecht um 1512, seit 1547 Meister in Antwerpen, 1550 in Rom, in Madrid, 1553 in Lissabon, 1554 in London, in Brüssel und Antwerpen thätig, † um 1577?), dessen Bilder noch die feste, sachliche Haltung der alten Richtung, wenngleich schon bei breiterer Pinselführung und einheitlicher mehr auf Gesamtwirkung gerichteter Stimmung zeigen; die namentlich aber sich jenes Hinüberschielens nach Fremdem enthalten, und dadurch sich eine ruhige Wahrheitlichkeit sichern. Er ist einer von jenen Niederländern, die nicht lernend, sondern lehrend das Ausland bereisten, eine feste, klare in volkstümlicher Kraft begründete Natur, die den zu schildernden Menschen mit dem hellen Auge eines erfahrungsdurstigen Menschenkenners ins Antlitz sieht. Frans Pourbus der Ältere (geb. zu Brügge 1545, † zu Antwerpen 1581) gehört weiter zu jenen, die bei Floris nur dessen Vorzüge, nämlich die treffliche Behandlung des Bildnisses erlernten und in dieser Richtung verharrten; so daß er sie auch auf seinen Sohn Frans Pourbus d. J. (geb. zu Antwerpen 1570, † zu Paris 1622) zu übertragen vermochte, und daß auch dieser, obgleich als Hofmaler 10 Jahre in Mantua thätig, und von hier nach Paris versetzt, immer noch ein echter Niederländer blieb; ja ein Lehrer dieser Art, die sein Schüler Jooſt Sustermans (geb. zu Antwerpen, † 1681 in Florenz) lebensfrisch nochmals nach Italien zurückführte.

3031. Anton Mor.

Älterer Schule war Jost van Cleve (geb. vor 1491, † 1540), dessen Werke man öfter mit jenen Holbeins verwechselte, denen sie im lichten klaren Ton und in der Sachlichkeit nahe kommen. Auch er ging ins Ausland, nach Nürnberg und Paris. Nach Nürnberg zog 1561 Nicolas Neuchatel (genannt Lucidel, geb. im Bergenschen 1527?, † in Nürnberg nach 1590?), ein Maler von vorsichtiger, feiner künstlerischer Auffassung.

3032. Landschafts-malerei.

Neben dem Bildnis hielt die niederländische Malerei sich an der Landschaft aufrecht. Hatte Patinier dieses Gebiet begonnen, so hub nun die durch die religiösen Wirren in ihren Aufgaben beschränkte Malerei an, sich mit Eifer auf das neue Gebiet zu werfen: Fortschreitend erkannte sie mehr und mehr, worin eigentlich der Reiz der landschaftlichen Natur lag. Es war dies eine um so größere That, als der Gartenbau von diesem noch nichts spüren ließ: Der war rein architektonisch, freute sich der beschnittenen Hecken, der überwölbten Laubgänge, der Gartenhäuschen, Grotten und des Zaunwerkes, der teppichartig ausgelegten Blumenbeete: Allein die aus der Zufälligkeit durch sorgende Kunst losgelöste, thunlichst zum Menschenwerk gewordene Natur fand Gefallen. Patinier war der erste, der die Landschaft nicht bloß als Hintergrund behandelte, den Figuren eine zu dieser gestimmte Größe gab, sie in ihr leben und sich bewegen ließ. Im folgte Matthys Cock (geb. zu Antwerpen um 1509, † vor 1550), der in der Art der Süddeutschen Sonnenaufgänge und dergleichen stark ausgesprochene Stimmungsbilder, und in diese vielgestaltige Vorgänge aus der biblischen Geschichte (Turmbau zu Babel, in Wien) zu malen liebte; Jan Vermeyen (geb. 1500, † 1559),

Vergl. S. 63, N. 2475.

Vergl. S. 169, N. 2686.

der in der Hauptsache Schlachten darstellte, aber sie in gleicher Weise in der Landschaft sich abspielen ließ, wie etwa Alexander Colin auf seinen Flachbildern; Hendrik van Cleve (geb. zu Antwerpen 1525, † daselbst 1589), der schon im Ortskundlichen von seinen weiten Reisen Ansichten mitbrachte; die Zwillingsbrüder Mostaert, Frans und Gillis (geb. 1534 zu Hulst). Wichtige Fortschritte machte Gillis van Coninxloo (geb. zu Antwerpen 1544, † 1607). Noch werden in die Tiefe gehende Schlängelwege, und an diese sich legend, kulissenartig sich vorschiebende Baumgruppen gewählt und Vorgänge aus der biblischen Geschichte in diese hineingesetzt. Aber Gillis sucht wohl als der erste das Spielen des Lichtes in dem zu Massen zusammengefaßten Laubwerk zu erfassen, die wirklich gesehene Natur darzustellen, und sich so aus den erlernten Formen zu befreien: Freilich noch selten mit reinem Erfolg. Besser gelingt dies dem schon genannten Savery in seinen Alpenlandschaften: Gerade das Neue der Natur scheint ihm die Fähigkeit gegeben zu haben, von dem überkommenen Schauen zu eigenem zu gelangen.

Vergl. S. 300, R. 3027.

3033. Sittenmalerei.

Die Landschaftsmalerei fand bald eine verwandte Schule in der auf Quinten Metsys zurückgehenden Sittenmalerei. War schon mehr und mehr das Kirchenbild zu einer Darstellung des Tageslebens geworden, aufgegangen im Bildnis sei es der Stifter oder als Heilige Verkleideter; so fing nun, seit die kirchlichen Stürme hereinbrachen und mit ihnen die socialen Kämpfe, das eigentliche bürgerliche Leben an, die Maler zu beschäftigen. Marinus Claeszon (von Romerswael, geb. 1497?, † um 1567) malte noch jene Wechsler und Rechtsanwälte in bildnisartiger Darstellung, wie sie Metsys vorgezeichnet hatte; Joachim Beukelaer (geb. zu Antwerpen um 1530, † daselbst 1575?) begann schon einen Schritt tiefer zu steigen, Kirmessen, Kneipen, Märkte, Küchen zu malen, Cornelis Molenaer (geb. um 1540, † um 1589) folgte ihm hierin, schon feinere landschaftliche Wirkungen in die Bilder einflechtend. Lucas Gassel (um 1500 geb. zu Helmond, thätig in Brüssel, † 1591?) stattete seine Landschaften mit Darstellungen aus Bergwerken, Hütten, Schmieden aus, griff ins gewerbliche Treiben seines Volks hinein. Es wird dies nicht ohne Mißbilligung seitens der im Geschmack der älteren Zeit Verharrenden geschehen sein, es ist wohl die Frage aufgeworfen worden, ob es Zweck der Malerei sei, Untergeordnetes, Häßliches darzustellen. Andere, wie Cornelis Metsys (geb. um 1511, † nach 1580), thaten dies noch mit einem an die Totentanzbilder mahnenden, moralisierenden Zug, der wie eine Bitte um Entschuldigung wegen der Freiheiten aussieht, die sie sich nahmen. Doch ging die Kunst ihren Weg fort und kam in Pieter Brueghel dem Älteren (geb. zu Brueghel bei Breda um 1525, † zu Brüssel 1569) zur Reife. Er ist der Meister, der die verschiedenen Ansätze zu geschlossener Kunstform zusammenfaßt. Er war auch in Italien gewesen; aber er kam als Niederländer wieder zurück, ohne eine Spur seiner Sonderart eingebüßt zu haben, und stellte sich mit seinem schlicht volkstümlichen Schaffen künstlerisch in eine Reihe mit den großen Bildnismalern: So lieferte er den schlagenden Beweis dafür, wie hoch in der Wertschätzung wenigstens der späteren Zeiten alles echt Empfundene und treu Beobachtete über dem steht, was schön und ideal zu sein strebt; wie hoch wahrheitliche Wiedergabe selbst des unbedeutendsten Gegenstandes über dem Prunken mit erhabenen Gedanken sich erhebt. Denn die Kunst macht das Sehen, Erkennen und das Darstellen, nicht das Philosophieren; das Wiedergeben eines innerlich Erlebten, nicht eines äußerlich Erlernten.

Vergl. S. 84, R. 2479.

3034. Pieter Brueghel.

Brueghel könnte man, in so jungen Jahren er auch starb, den Retter der niederländischen Kunst nennen. Mit ihm wird sie wieder echt volkstümlich. Auch er wußte, daß der bethlehemitische Kindermord (Wiener Galerie, wo seine Hauptwerke sich finden) nicht in einem holländischen Dorf, in tiefem Schnee, von mittelalterlichen Gewappneten ausgeführt wurde. Für so „naiv" darf man einen Meister des 17. Jahrhunderts nicht nehmen, so naiv war auch Kaiser Rudolf II. nicht, der dieses Künstlers Werke mit Vorliebe sammelte.

Ihm kam es darauf an, gerade im Gegensatz zu den vlämischen und flandrischen Raffaelen keine Flausen zu machen, sondern Gesehenes zu schildern: Menschen, wie sie sich in der Erregung bewegen, wie sie im Verhältnis zur Landschaft sich farbig darstellen: Und da er Niederländer war, zog er es vor, die Niederländer zu malen, die er kannte, statt Fremdes zu schildern, das er nur durch andere kennen lernen konnte. Er zog auch vor, Bauern darzustellen, bei ihren Festen, ihren Streitigkeiten, manchmal mit einer Art grimmigen Humors: Der Zug der Blinden, die über ihren gefallenen Vordermann hinwegstolpern (1558), die Bauern, die um den Galgen tanzen (1568). Ihm kommt es darauf an, ja, er freut sich daran, die Bauern auf ihren Volksfesten in ihrer vollsten Urwüchsigkeit zu schildern: Wie sie schreien und sich prügeln, wie sie aus dem Vollen in sich hineinstopfen und gießen und wie sie das überreichlich Genossene wieder von sich geben. Eine kleine Schweinerei würzt ihm die meisten seiner Volksbilder; und wohl werden auch die Moralisten seiner Zeit hierüber den Mund verzogen haben. Manchmal kommt zwar etwas von der Kälte im Ton und der Leerheit der Zeichnung, wie sie in der Schule der Zeit lag, in seine Gestalten. Aber doch weiß er mit feinem Empfinden für Farbe, mit scharfer Beobachtung namentlich auch des Landschaftlichen, mit bis in die letzten Winkel der Ferne reichender Helläugigkeit ein vorzügliches Bild zu schaffen; ein Kunstwerk, das um der erschauten und dargestellten Natur willen Wert besitzt, nicht um der Anklänge an Fremdes und der dargestellten, besser im Wort zu fassenden Begriffe und Gedanken. Es giebt Zeiten, wo eine gewisse Rüpelhaftigkeit allein vor dem Verfall rettet: Denn in ihr steckt eine Rückkehr zum Volk, zur Natur, ein wirksames Gegengewicht gegen die Überfeinerung: In dieser aber steckt nur eine veränderte Form der Unkultur.

25) Die deutsche Renaissance.

3035. Kaiser Maximilian.

In anderem Sinne als die Fugger war Kaiser Maximilian für Augsburg und für die von ihm bevorzugten Städte seiner Hausmacht ein Förderer der Kunst. Auf ihn hat sich aus den Niederlanden jene herzlichere Weise des Eingehens auf das Schaffen übertragen, das die dortigen Fürsten auszeichnete. Überall spürt man, daß er selbst etwas von den Sachen verstand oder doch verstehen zu lernen suchte, die er bestellte; und daß er sich es angelegen sein ließ, mit seiner Bestellung einen Nutzen für das Gesamtschaffen zu verbinden. Ein Zug von seelischer Wärme geht von allen seinen Kunstunternehmungen aus, so verfehlt sie manchmal auch sind, wie sie nur wahre Anteilnahme an den Werken erzeugen kann. Allem Neuen zugethan, schnell auffassend, selbst ein Mann der Handfertigkeit, der in aller Art Schaffen sich rasch zurechtfand, ein flinker Jäger und wetterfester Soldat, ein Freund der Gelehrsamkeit und dabei eine dichterisch angelegte Natur, ein Sammler und ein Kenner, trat er zu den Künstlern in ein besonders herzliches Verhältnis. Nicht seine Leutseligkeit allein machte ihn beliebt, sondern sein geistiges Mitarbeiten an ihrem Werk.

3036. Stellung zur Kunst.

Wir werden sehen, daß die Auffassung des Kaisers Maximilian, daß es Ehrenpflicht der Fürsten sei, dem künstlerischen Getriebe in ihren Landen sich zu widmen, jene von den Niederlanden fast noch mehr wie von Italien übernommene Verpflichtung der Herrscher für das Wohl ihrer Gewerbetreibenden zu sorgen, mächtig auf die deutsche Entwicklung einwirkte: Freilich nicht überall segensreich. Denn nur zu oft siegte die Neigung, das Leben zünftlerisch zu gliedern, ein Gleichmaß für das Schaffen herzustellen; drängte die Überhebung der Vornehmen über alle Art Handarbeit in Deutschland die Künstler zurück und in die Innungen hinein. Nicht jedem Fürsten war es gegeben, zu erkennen, daß es mit jener Fürsorge nicht gethan sei, die das Gewerbe des eigenen Landes durch absperrende Zölle schützt und durch Heranziehung tüchtiger Lehrmeister sowie durch Ankauf vorbildlicher Kunstwerke hebt, die

Söhne des Landes in fremde Werkstätten in die Lehre sendet und die eigenen mit Geldmitteln unterstützt; sondern daß der immer mehr zu unumschränkter Gewalt ansteigende Fürst eine persönliche Stellung zur Kunst nehmen, in ihr leben müsse, um zum wahren Förderer zu werden.

3037. Die Münze.

Zu großen Unternehmungen fehlte Kaiser Max freilich meist das Geld. Bauten aufzuführen, war dem vielfach seinen Wohnsitz Ändernden nicht vergönnt. Die Kunst, die er pflegte, mußte beweglich sein, sollte sie ihn umgeben. Und so gab er denn den Anstoß für eine weitreichende Liebe zur Kleinkunst: Von der Münze an, für die er den Mantuaner Gimmarco Cavalli nach Hall berief und für die er sein Reliefbild vom Mailänder Ambrogio de' Predis zeichnen ließ, zu den Stickereien, Goldschmiedearbeiten und Teppichen, mit denen er sich und seinen Hof schmückte; von den Waffen, die er als der größte Förderer des Rüstungswesens trug, zu den Geschützen, die seine Truppen mit sich führten, zeigt er sich in allen Teilen besorgt für echt künstlerische Durchgestaltung dessen, was ihn umgab.

Vergl. S. 130, M. 2598.

3038. Die Holzschneider.

Kein schönerer Beweis dafür, wie Kaiser Maximilian dies erfüllte, als seine Stellung zur deutschen Holzschneidekunst. Der Kaiser kannte, so gut wie irgend einer in Deutschland, Italien und seine Kunst. Aber er schrieb trotz seiner Neigungen für die Altertümer deutsch, förderte die deutsche Dichtung und ließ ausschließlich durch Deutsche jene großen Druckwerke mit Bildern versehen, die seines Geistes voll sind. Er erdachte mit seinen Hofgelehrten den Plan einer Ehrenpforte und eines Triumphzuges (1512—1517), in denen die Größe des zur Weltmacht werdenden Hauses Österreich nicht in einem an den Ort gebannten, sondern in einem vielen zugänglich zu machenden Bilderbuche vorgeführt werden sollte. Dürer wirkte an den 135 Blatt großer Holzschnitte mit. Der Kaiser belohnte ihn mit außerordentlichen Gnaden. Aber trotz seines Drängens sah der Kaiser nicht mehr die Vollendung der Holzschnitte, die erst nach seinem Tode (1526) erfolgte. Wohl aber erfreute er sich an Dürers gedankenreichen Randzeichnungen zu seinem Gebetbuch (Bibliothek zu München und Bisanz). Er begnügte sich nicht mit einem Meister; er wußte, wie Kurfürst Friedrich der Weise, die Besten im Reiche zu finden, hatte einen wirklichen, auf Urteil begründeten Überblick über das Gesamtschaffen: Lukas Kranach, Hans Baldung Grien, Burgkmair, Altdorfer und andere wurden zur Mitarbeit an dem Buch herangezogen, das somit ihm beim Gebet ein Album deutschen Könnens vor Augen führte.

Vergl. S. 153, M. 2648.

3039. Buchbilder.

Den „Teuerdank" und „Weißkunig", den „Freidal", die romanhaft das Leben des Kaisers erzählenden Dichtungen, ließ er mit einer Fülle von Holzschnitten ausstatten: Während der Dichter eine Art Mummenschanz treibt und die Thatsachen hinter Allegorien versteckt, fordert er vom Künstler die Darstellung des Lebens, so wie es sich vor seinen Augen abspielte. Hans Burgkmair entwickelt hier vor allem seine heitere Kunst des Erzählens (1510—1518), seine Kraft in der farbigen Behandlung der Zeichnung, die ihn bald dazu führte, mit mehreren Platten bunte Holzschnitte zu schaffen, wie z. B. das schöne Bildnis des Jakob Fugger. Leonhard Beck, Hans Scheufelein (bis 1515), Hans Springinklee lieferten die Zeichnungen, Hieronymus Andreä und Jobst de Negker (seit 1510 in Augsburg) die Schnitte. Die Kunst gewann nach beiden Seiten, die Zeichner wie die Schneider lernten sich verstehen, namentlich nach der malerischen Seite. Bald griffen auch andere Künstler die Anregungen auf, arbeiteten mit mehreren Platten in farbigem Holzschnitt. So schuf u. a. Albrecht Altdorfer von Regensburg prächtige Blätter, teils in Farbe (die „Schöne Marie" von Regensburg), teils in Weiß auf farbigem Grund, stimmungsvolle Stücke von oft phantastischer Wirkung, wie sie auch Hans Baldung (Hexenscenen) und die Schweizer mit Vorliebe verwenden. So gehen die kaiserlichen Anregungen rasch in das Gemeingut der Künstler über, blüht durch sie das deutsche Bildstechen zu einer Bedeutung auf, der der deutsche Buchhandel nicht zu geringem Teil seinen Aufschwung zu danken hatte.

Vergl. S. 160, M. 2685.

Vergl. S. 156, M. 2656.

3040. Die Kleinmeister.

Gerade die sogenannten Kleinmeister waren es, die Deutschlands Ruhm für die folgende Zeit ausmachten; jene Künstler, die außer für die Buchillustration, für das Gewerbe, diesem Vorlagen bietend, zeichneten; jene oft in kleinstem Maßstab ausgeführten Blätter schufen, die auf den Märkten die Freude minder bemittelter Käufer waren. Der Zug der Kunst ging auf das Bürgerliche, Volkstümliche. Durch ganz Deutschland ist er heimisch: Mit dem Niederwerfen der eigentlich revolutionären Kraft in der Reformation, wie sie sich im Bauernkrieg so furchtbar groß gezeigt hatte; mit der Überweisung des Austragens des Weltkampfes an die Landesfürsten und der somit mächtig anwachsenden Bedeutung dieser für das ganze geistige Leben, kommt in die Kunst, die unter Dürer so groß und mächtig aufgetreten war, etwas Spießbürgerliches und Kleines, ein Zug nach dem Behaglichen, ernsten Streitgedanken Entsagenden. Es tritt etwas den Beschauer in anmutige Form Einlullendes in die ganze deutsche Schaffensart.

3041. Georg Pencz.

Gerade bei den Malern zeigt sich dies. Das auf Dürer folgende Geschlecht trat in stürmischer Kampfstimmung in die Welt. Die drei Meister Hans Sebald Behaim, Barthel Behaim und Georg Pencz standen 1524 in Nürnberg vor Gericht wegen ihres Glaubens, der im Sinne des Karlstadt mit aller Autorität gebrochen hatte: Zwar, sagen sie aus, empfänden sie, daß ein Gott sei; aber sie wissen nicht, wen sie wahrhaftig für Gott halten sollten. Sie glaubten nicht an Christus und nicht an die Bibel: Abendmahl wie Taufe seien bloßer Menschentand. Sie wollten sich gern der Wahrheit unterwerfen, wenn sie könnten. Das heißt, wenn man sie ihnen beweise. Man verbrannte damals solche Ketzer in Nürnberg nicht, sondern man wies sie nur aus der Stadt, um sie nach wenig Jahren wieder kommen zu lassen. Schon nach 7 Jahren war Pencz († 1550) Ratsmaler, der nach Dürers und eigenen Entwürfen den Rathaussaal in Nürnberg mit großen geschichtlichen Darstellungen zu bemalen hatte (jetzt sehr beschädigt). Er schuf auch gelegentlich den Ansprüchen der Kirche gemäß wieder eine Anbetung der Könige (Dresdner Galerie), aber er zog es doch im allgemeinen vor, Weltliches darzustellen: Seine vornehmsten Werke bleiben die Bildnisse, darunter jenes eines Goldschmiedes (Karlsruher Galerie) von außerordentlicher Lebendigkeit. Seine Abwesenheit von Nürnberg scheint er zu Studien in Italien verwendet zu haben: Auch in seinen zahlreichen Stichen finden sich die Anklänge dieser wie seiner Versöhnung mit dem so stolz abgelehnten Christentum: Er sticht wie allerhand Allegorisches so auch ein Leben Jesu, formsicher, in sehr bemerkenswerten Blättern, mit ebensoviel äußerem Schwung, als der innerliche fehlte.

3042. Die Behaim.

Ebenso die Brüder Behaim. Hans Sebald, der schon 1528 wieder in Nürnberg war (geb. 1500, † 1550), ist ein anderer in der stürmischen Zeit seiner Jugend, in der er mit dem Schnitzmesser für seine Ansichten focht: In knorriger Kraft stehen die das Papsttum verhöhnenden Gestalten da, echt volkstümlich erfunden. Ein anderer ist er in seinen späteren Kupferstichen: Es zeigt sich, daß auch er in Welschland lernte, und daß er die mehr bildnerische Art des Mantegna der malerischen seiner Heimat vorzog. Es kommt etwas Kaltes, Äußerliches in seine Blätter, die nun auch Biblisches und Klassisches mischen. Die alte Derbheit geht früh in Sinnlichkeit über, die mit mancherlei Anstößigem nach einem Markt sucht, ebenso wie durch die gewerblichen Stiche, die zu wichtigen Vermittlern der oberitalienischen Formen an die deutschen Meister wurden. Ähnlich sein Bruder Barthel († 1540), der, 1530 in München thätig, während einer Reise nach Italien starb. Auch er, vorzugsweise Maler, schuf ohne Bedenken für die Kirche und zwar, als er in bayrischen Diensten stand, die Legende der Auflegung des Kreuzes (München, Pinakothek), eine lebhaft bewegte Gruppe von Menschen auf einer noch als ziemlich locker umfassender Rahmen gezeichneten, etwas theatralischen Architektur. Anbetungen der Könige nach Niederländer Muster (Schloßkirche

Vergl. S. 65, N. 2432.

zu Meßkirch), Heiligenreihen entstanden, das Gebetbuch des Erzbischofs Albrecht (1524) wurde mit rein katholischem Inhalt geschmückt. Sein Herz ist höchstens beim Formalen, am wärmsten beteiligt im Bildnis und in den Stichen, die antike Gegenstände behandeln, im Ornament und in der dekorativen Kunst.

3043. Peter Flötner.

Die drei gezähmten Widerspenstigen stehen an der Spitze der handwerklichen Kunst Nürnbergs: Ihr begabtester Genosse war zweifellos Peter Flötner (geb. vor 1500, † 1546), der inmitten der sich großartig entfaltenden Bestrebungen steht, Nürnberg zu einem Lager viel gebrauchter Vorlagen für allerlei Kunstgewerbe zu machen. Die Zahl seiner Stiche ist außerordentlich; mit einer erstaunlichen Leichtigkeit verarbeitet er in sich, was der Markt ihm Anregendes bietet, um es nürnbergerisch umzugestalten. Möbel, Geräte, Gefäße, Säulenordnungen und Bauteile fließen in leichter Formengebung unerschöpflich aus seiner Werkstätte hervor; das oberitalienische Ornament wie jenes des Orients weiß er eigenartig zu behandeln und mit künstlerischem Sinne für das Handwerk zu verwerten. Das von ihm aufgenommene Geschäft fand alsbald reiche Nachfolge: Virgil Solis (geb. 1514, † 1562) blieb in enger Verbindung mit dem Handwerk: Er stach für den Goldschmied Wenzel Jamnitzer, für alle Bedürfnisse des Tages, der Handwerker wie jedes Schaulustigen, für Buchhändler und Drucker in unerschöpflicher Fülle reizvolle Blätter.

3044. Spätere Kleinmeister.

Weist Solis auf die Silberschmiedekunst, so Augustin Hirschvogel (geb. zu Nürnberg 1503, † zu Wien 1569?) auf die Glasmalerei und Töpferei; Jost Amman (geb. in Zürich 1539, † zu Nürnberg 1591), Tobias Stimmer (geb. 1539, † um 1585) und mit und nach ihnen eine wahre Flut von gewandten und erfindungsreichen Künstlern auf die Buchausstattung: In einer unerschöpflichen Fülle von Blättern kleinen und kleinsten Umfanges klingt die große Kunst des 15. Jahrhunderts aus, immer mehr ins Breite schreitend, ohne einen gleichen Zug ins Tiefe und Hohe beizubehalten.

Die Augsburger traten bald in Wettbewerb: Daniel Hopfer (seit 1493 Bürger von Augsburg, † bald nach 1536) ging auf ein Jahr nach Nürnberg und begann dann seine noch gotischen ornamentalen Gedanken mit „antikischen“ Einzelheiten zu bereichern. Mit seinen Söhnen Hieronymus und Lambrecht nimmt er vor allem die Kunst des Ätzens in Metall auf, die nun auch von den Waffen- und Rüstungsschmieden, von den Schlossern und Instrumentenmachern zur Verzierung ihrer Arbeiten herangezogen wurde, so daß die Ätzmaler bald einen Kunstzweig für sich bildeten (so Hans Burgkmair der Jüngere, geb. um 1500, † 1559; Albert Glockendon in Nürnberg).

3045. Ornamentformen.

Der in Augsburg und Nürnberg angeschlagene Ton durchzog rasch ganz Deutschland. Die Straßburger wie die Frankfurter und Leipziger Buchhändler statteten ihre Bücher in gleicher Weise aus, überall an Titeln, Köpfen und Schlußleisten wie an verzierten und einfachen Buchstaben künstlerischen Gesichtspunkten folgend. Das Buch wurde zum vornehmsten Kunstträger: Immer mehr erkennt man den Einfluß der geschnittenen Blättchen auf alle Zweige des Gewerbes.

Die Formensprache für die gewerblichen Erzeugnisse wurde durch die Thätigkeit der Stecher eine wahrhaft internationale. Das sogenannte Rollwerk, zuerst an Hüten, Sätteln, Tartschen, also an Filz und Leder bemerkbar, anscheinend nordischen Ursprunges, mischt sich mit der Maureske, die namentlich Peter Flötner meisterhaft zu handhaben weiß, und den Bandverschlingungen und dem Knotenwerk, mit der orientalischen Zierkunst, dem flatternden Bande des fernen Osten und den klassischen Waffenstücken der Lombarden, der Groteske der Römer und Florentiner, den spielenden Kindern (Putti), Tieren, dem naturalistischen Rankenwerk, das allerorten seine Heimat hat. Aber in dem Hingeben der älteren, vor kurzem noch weltbeherrschenden Gestaltungen der Spätgotik verlieren sich die Deutschen nicht, im Gegenteil,

sie gewinnen einen das gesamte Schaffen umfärbenden Einfluß auf die Welt: Wie die Schmelzmaler von Limoges nach deutschen Stichen arbeiteten, so füllte sich Rom und Florenz mit Gold- und Waffenschmieden, Tischlern und Schlossern, die über die Alpen eingewandert waren, zwar selten zu leitender Stellung sich erhoben, in den Werkstätten aber sich unentbehrlich zu machen wußten.

3046. Gewerbliche Blüte Deutschlands.

Die gewerbliche Blüte Deutschlands giebt ihm seine Stellung in der Kunstgeschichte. Die gewerblichen Schätze sind es auch, die den Großen vor allem begehrenswert erschienen, auf die sich der nun erwachende Sammeleifer mit Leidenschaft warfen. Kurfürst Friedrich der Weise in seiner Anhäufung von Kunstschätzen in der Allerheiligenkirche zu Wittenberg gab hierin in gewissem Sinne die Anregung. Sein Sohn Ernst begann die von Albrecht von Brandenburg fortgeführten Sammlungen für Halle. Noch dienen die Schätze der Kirche, bilden sie ein „Heiltum“, sind die Gemälde auf den Altären, die prunkenden Silbergeräte als Heiligenschreine, Reliquienbehälter, Monstranzen oder Kelche dem Gottesdienste nutzbar gemacht. Das 16. Jahrhundert sammelte nicht um dieses, sondern um der Sachen selbst willen. Überall wuchs der fürstliche Besitz an Gerät zu einer Sehenswürdigkeit der deutschen Hauptstädte an.

3047. Maximilians Grab in Innsbruck. Vergl. S. 288, N. 2992.

Minder glücklich war Kaiser Maximilian in einer zweiten Aufgabe, die ihn zeitlebens beschäftigte, in der Herstellung der seit 1552 geplanten, 1553 begonnenen Innsbrucker Hofkirche und des Denkmales. Mehrfach vergriff er sich in den Künstlern: Der den Entwurf liefernde Münchner Maler Gilg Sesselschreiber verzögerte durch Lässigkeit die Arbeit; der ihm folgende Jörg Kölderer († 1528) arbeitete fleißiger, ohne hervorragend begabt zu sein. Die Gießer mußten mehrfach gewechselt werden; zwei der das Grabmal umstehenden lebensgroßen Bildsäulen goß Peter Vischer (1513), andere Stefan Godl aus Nürnberg und die Gießerfamilie Löffler. Der Bildschnitzer war Leonhard Majd (Meyt?, der Bruder des Meisters von Brou?), der vielleicht den Anstoß gab, das Werk niederdeutschen Meistern anzuvertrauen. Die Wirkung des Denkmals entspricht der wirren Entstehungsgeschichte: 28 Erzstatuen, Bilder von Zeitgenossen und Vorfahren des Kaisers, umgeben das von Alexander Colin geschmückte Hochgrab, auf dem der von Lodovico Scalza del Duc gegossene knieende Fürst neben vier allegorischen Gestalten des Tirolers Hanns Lendenstreich sich erhebt.

Vergl. S. 213, N. 2806.

3048. Sammlungen der Habsburger.

Das Wanderleben des Kaisers hinderte ihn selbst, größere Sammlungen anzulegen. Aber in seinem Hause wurde der Eifer für solche bald rege. Erzherzog Ferdinand von Tirol (geb. 1524, † 1595) war wohl der erste, der planmäßig zu sammeln begann und alsbald auch seine Schätze wissenschaftlich beschreiben und ein Buch über sie herausgeben ließ. Er wollte die Rüstungen aller hervorragenden Fürsten und Helden zusammenbringen und scheute sich nicht, an alle Höfe sich bittweise um diese zu wenden. Im Schloß Ambras bei Innsbruck (1567 ausgebaut) stellte er seine immer mehr anwachsenden Sammlungen auf, zu denen bald auch die Bildnisse der Fürsten, sowie mathematische Instrumente und naturgeschichtliche Merkwürdigkeiten kamen. In Wien, wohin sie 1806 kamen, blieben diese Schätze lang als Ambraser Sammlung vereint, ehe sie mit anderen in die neuen Museen übertragen wurden. Es ist bezeichnend, daß das eigentliche Kunstverständnis des Fürsten sich sichtlich auf gewerbliche Dinge beschränkte, wie denn auch im Schloß die reizvollen Decken und Vertäfelungen an Wert die Malereien und die eigentlich architektonische Gliederung übertrafen.

Schon des Erzherzogs Vater, Kaiser Ferdinand I. (1556—1564), hatte in Prag zu sammeln begonnen. Sein Bruder Maximilian II. (1564—1576) übernahm die Neigung, indem er wenigstens seine geliebten Gärten mit schönen Bildsäulen schmückte. Papst Pius V., der heidnische Bildwerke nicht um sich dulden wollte, schenkte ihm zwei solche aus der Villa Papa

Giulio, andere folgten dem Beispiel. Zugleich mehrte sich der Besitz der kaiserlichen Schatzkammer in Wien, entstand unter Erzherzog Karl von Steiermark die Grazer Schatz- und Kunstkammer. Der Sammelgeist des ganzen Hauses aber vereinte sich in Kaiser Rudolf II. (1576—1612). Der Jesuitenzögling, der in menschenscheuer Abgeschlossenheit nur dem gelehrten Verkehr und seinen Kunstschätzen lebte, war mehr als alle anderen Fürsten des Hauses ein Kenner der hohen Kunst. In Spanien erzogen, hatte er doch auch für das Deutsche einen scharfen Blick: Er kaufte alle Dürer auf, die zu erlangen waren, aber er freute sich auch der Niederländer und Italiener, ebenso wie der Bildwerke, der geschnittenen Steine, des Hausrats, der Naturmerkwürdigkeiten. Gegen 1600 hatte er bereits 460 Bilder beisammen; 1648 raubte ihrer 363 der schwedische Graf Königsmark, so die Kunst- und Wunderkammer des Kaisers sprengend.

3049. Sammlungen der Wettiner.

Andere Fürstengeschlechter folgten dem Beispiele der Nachkommen Kaiser Maximilians I. So die Wettiner. Kurfürst Friedrich des Weisen Nachkommen, wie auch die Albertiner, an der Spitze Kurfürst August (1553—1586) sammelten fast ausschließlich Bildnisse, Rüstungen, Instrumente, Silbergerät, Hausrat. In der großen Reihe von Briefen, die August in Sachen seines Sammeleifers schrieb, findet sich kaum eine Nachricht, die erkennen läßt, daß er einen Tizian oder Dürer als Kunstwerk höher schätze als die Werke der minderwertigen Meister, eines Lukas Kranach des Jüngeren, Heinrich Göding, Andreas Bretschneider, Zacharias Wehme, die er zumeist beschäftigte.

3050. Die nordischen Fürsten.

Die Quellen der Erkenntnis lagen nicht im Norden. Wohl zeigt sich Herzog Philipp II. von Pommern in seinen Briefen an den Augsburger Großbürger Hainhofer (1610—1619) als ein verständnisvoller Sammler auch im Gebiete der höheren Kunst. Aber während des ganzen 16. Jahrhunderts sind diese im protestantischen Norden selten. Die hessischen Landgrafen, die welfischen Fürsten, die Brandenburger — alle wurden zumeist von der Lust ergriffen, von den kunstgewerblichen Erzeugnissen, die der Markt ihnen zutrug, von den Spielereien mechanischer Art — über solche kamen die Erfindungen selten hinaus —, von den Basteleien, die durch ihre Mühsamkeit überraschten, sich eine große Menge zusammenzustellen.

3051. Sammlungen der Wittelsbacher.

Im Süden wurde es auch erst langsam anders. Dort wirkte die Nähe Italiens umbildend. Venedig und Florenz als die wichtigsten Kunstmärkte, Augsburg als Vermittlungsstelle wirkten auf den Geschmack. Italienische Kunsthändler bereisten die Höfe, nicht immer ganz lautere Geschäftsleute, aber doch solche, die im Wettstreit untereinander die deutschen Käufer auf die Erkennungszeichen des Guten, auf die Gründe der hohen Preise mancher Dinge aufmerksam machten. Trotz der Nähe Augsburgs begnügte sich auch der Herzog Wilhelm IV. (1508—1550) von Bayern, als einer der ersten Sammler unter den Wittelsbachern, mit Malern zweiten Ranges, mit Bildern, deren sachlicher Inhalt ihn sichtlich mehr anzog als der eigentlich künstlerische Wert. Sein Nachfolger Albrecht V. († 1579) war noch ganz der gleichen Richtung wie seine nordischen Vettern: Perlen, edle und geschnittene Steine, Silberschmiedwerke waren ihm das Wichtigste, die erworbenen römischen Bildsäulen waren zumeist für die Italiener von damals schon augenfällige Fälschungen; die Bilder, namentlich die Bildnisse, wurden wahrlich nicht nach idealem Wert gewählt: Reihen von Zwergen, Narren, Verbrechern, Volkstrachten wurden gesammelt.

Erst mit Wilhelm V. (1579—1598) begann das Streben nach guten Werken, wenigstens nach berühmten Künstlernamen; und erst Maximilian I. (1598—1651) wurde zu einem Sammler vom Range des Kaisers Rudolf, zu einem solchen, der zwar die Kunst der eigenen Zeit etwas zu hoch einschätzte — wie dies wohl alle Zeiten thaten —, der aber über diese hinaus mit freiem Blick den Größten aller Völker gerecht zu werden verstand.

3052. Das Handwerk.

Bei der weitgehenden Liebe für kunstgewerbliche Erzeugnisse überrascht es, daß im allgemeinen das Handwerk keinen goldenen Boden mehr hatte. Je tiefer die Geschichte in die gesellschaftlichen Zustände jener Zeit eindringt, um so mehr offenbart sich, daß der Großhandel auch hier dem eigentlich Schaffenden den Vorteil vorweg nahm, daß unter den Kunsthandwerkern es nur wenigen gelang, sich zu einer hohen, sicheren Lebensstellung hindurchzuringen. Wo wir Einblick in die Lebensverhältnisse gewinnen, sieht man selbst berühmte Meister schwer mit des Lebens Not ringen, ja ihr erliegen.

3053. Waffenschmiede.

In gleicher Weise wie der Buchausstattung diente Kaiser Maximilian dem Aufblühen des deutschen Waffenwesens: Der letzte Ritter war er freilich insofern nicht, als nicht noch bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts das Turnierwesen gepflegt worden wäre: Man kann ihn für Deutschland geradezu als den Vater dieser Kunst preisen, insofern wenigstens, als er wieder der Fürsten Teilnahme für sie weckte. Wohl sorgte er dafür, daß seiner Rüstkammer Mailänder Harnische nicht fehlten; daß solche in burgundischen Landen gefertigt werden konnten; seine regste Teilnahme galt aber den Werkstätten auf deutschem Boden. So in Augsburg, das sich nach dieser Richtung der besonderen Vorliebe des Kaisers erfreute. Hier blühte die Familie Colman. Schon 1377 soll Martin Colman aus Basel eingewandert sein; Georg breitete die Werkstätte aus, Lorenz (1467 zuerst genannt, seit 1490 Hofplattner des Kaisers Maximilian I., † 1516) brachte sie auf die Höhe des Ruhmes, den sie weithin genoß. Ihm dankt die deutsche Renaissancerüstung ihre vornehme, mit der mailändischen wetteifernde Gestalt: Jene prächtige Kriegserscheinung des an Roß und Reiter gewappneten Kaisers, welche Jobst de Negker nach Hans Burgkmair in Holz schnitt, stellt den Fürsten in Lorenzens Rüstung dar, wie sich denn eine ähnliche in der Waffensammlung des kaiserlichen Hauses in Wien erhielt. Dem Plattner Coloman Colman (geb. zu Augsburg 1470, † 1532) gelang es schon, selbst auf dem Mailänder Markt sich Ansehen zu schaffen. Er dankt dies neben der Aufnahme der dort namentlich von den Negroli geübten Kunst des figürlichen Treibens in Eisen der Ätzmalerei, die er in Streifen an seinen Rüstungen anbrachte (Armeria Real zu Madrid, Wiener Waffenmuseum). Hans Lützenberger, der zweite Gatte seiner Witwe, und Desiderius Colman (seit 1534 genannt, 1550 im Rat der Stadt, die er 1554 Schulden halber verläßt, 1575 zuletzt genannt), sein Sohn, steigerten die künstlerische Ausstattung noch um ein Erhebliches, wenigstens hinsichtlich des Schmuckes mit getriebenen und vergoldeten, teilweise figürlichen Ornamentstreifen (Hauptwerk: Prunkharnisch Philipps II. von Spanien in Madrid). Nicht minder war Matthäus Frauenpreis (1529 zuerst genannt, † 1549) ein Meister von außerordentlichem Können, mit den Colman verwandt, so daß hier wieder die Familie geradezu als der Halt des Gewerbes, die Ehe mit der Witwe eines Meisters als die Vorbedingung für Einrichtung einer Werkstätte erscheint. Einer Augsburger Familie entstammte auch Konrad Seusenhofer (seit 1490 in Innsbruck thätig, † 1518 in schlechten Vermögensverhältnissen). Sein jüngerer Bruder Hans (geb. 1475, † 1555), bei Adrian Treytz, Hofplattner in Innsbruck (geb. 1470?, † 1517), gebildet und dessen Sohn Jörg Seusenhofer (geb. 1516?, † nach 1558) erhoben die Innsbrucker Plattnerei zu einer weltbekannten Anstalt, bei der namentlich auch Frankreich große Bestellungen machte. In der Waffensammlung zu Wien und dem Artilleriemuseum zu Paris findet man sie mit glänzenden, reich verzierten Arbeiten vertreten. Im gleichen Sinne schuf Antonius Pfeffenhauser (geb. 1525, seit 1545 genannt, † 1603), dessen Rüstungen in den Wiener Sammlungen, im Historischen Museum zu Dresden und an anderen Orten durch feinen Aufbau und Ätzung, jene des Königs Sebastian von Portugal (Armeria zu Madrid) durch reichste Treibarbeit ausgezeichnet sind. Ihm hat man neuerdings auch den Prunkharnisch Kurfürst Christians II. in der Dresdener Sammlung zugewiesen, dessen

Vergl. S. 124, M. 2584.

3054. Augsburger Plattner.

Vergl. S. 305, M. 3039.

Ausschmückung der Goldschmied Heinrich Knopf (aus Münster i. W.) besorgte, ebenso wie jenen im Besitz des Großherzogs von Weimar, zwei der vollendetsten Werke ihrer Art, die man lange Zeit am besten dadurch zu ehren glaubte, daß man den Florentiner Benvenuto Cellini als ihren Meister pries.

3055. Nürnberger Plattner.

Der sächsische Hof bevorzugte Nürnberg, das neben Prag die wichtigsten Waffenschmiedereien besaß. Hans Grünewald († 1503) nahm hier die erste Stelle ein; Wilhelm von Worms († 1539) und dessen Sohn gleichen Namens, der Hofplattner Kaiser Karls V., sowie Valentin Siebenbürger (seit 1531 Meister, † nach 1547) sind mit ihren Arbeiten in allen Sammlungen der Zeit vertreten; schufen für den ganzen Norden nicht nur die Masse der landsknechtischen Rüstungen, sondern namentlich auch jene prächtig aufgebauten, mit Ätzwerk verzierten Arbeiten, zu deren Ausschmückung ihnen die Ätzmaler der kunstreichen Stadt die gewandte Hand boten. Den ausgedehntesten Ruhm genoß wohl Kunz Lochner (geb. um 1510, † 1567); der prachtvolle Harnisch des Königs Gustav I. von Schweden (Museum zu Stockholm) ist ein Beweis dafür, daß man auch in der Ferne des Meisters Begabung schätzte. Auch der sächsische Hof war früh bemüht, sich vom Einfluß der großen Waffenstädte zu befreien: Die Ernestiner gründeten die Werkstätte zu Wittenberg, wo Hans Eryngk († 1547) und nach ihm Hans Rosenberger († nach 1570) Ansehen erwarben; die Albertiner jene zu Annaberg, wo Peter von Speyer († 1580), und jene zu Dresden, wo dessen Sohn Wolf von Speyer († 1580), neben Sigmund Rosenberger für fast alle Höfe des Reichs und namentlich für jene des norddeutschen Tieflandes kunstvoll geätzte Arbeiten lieferten. Wie bei solchen Schöpfungen die Künstler sich gegenseitig in die Hände arbeiteten, das lehren die ornamentalen Entwürfe für Rüstungen, die am bayerischen Hofe lebende Maler lieferten. Schon früh hatten die Wittelsbacher Herzöge der Plattnerei ihr Augenmerk zugewendet. Landshut war eine berühmte Stätte für diese Kunst schon zu Ende des 15. Jahrhunderts. Der spanische, österreichische, sächsische Hof ließen dort bei Meister Wolf arbeiten (um 1550), Franz Großschedl, anfangs sein Mitarbeiter, später sein Nachfolger, gewann einen weithin verbreiteten Ruhm. Jene Zeichnungen aber, die Hans Müelich, Christof Schwarz u. a. schufen, gehören zu dem Vollendetsten, Leichtesten, Anmutigsten, was im Flächenschmuck je geschaffen wurde, lehren in laut vernehmlicher Sprache, daß kein Volk der Welt das deutsche gerade nach dieser Richtung übertraf.

3056. Sächsische Plattner.

3057. Bayerische Plattner.

3058. Gießerei.

Die Kunst des Gießers — und noch bedeutet diese in vielen Fällen zugleich jene des Bildens der Gußform — war Kaiser Maximilian besonders teuer: Selbst das rauhe Geschütz erhielt durch ihn künstlerische Form. Namentlich dienten die Innsbrucker Hütten diesem Zwecke: Jener Peter Löffler († um 1520), den er von Bregenz nach dem Inn kommen ließ, dessen Sohn Gregor (Brunnen am Belvedere zu Prag, 1565, † nach 1565), der von Innsbruck nach Augsburg übersiedelte, dessen Enkel Hans Christoph, der in Graz, und dessen Sohn Christoph († 1623), der in Prag zu Ehren kam, letzterer sogar zum Adel. Technisch hervorragend ist die Hütte der Behaim in Nürnberg gewesen, die weithin namentlich für den Geschützguß beschäftigt war. Meister Sebald († 1534) begründete ihren Ruhm, Hans arbeitete vielfach in Sachsen.

3059. Die Vischer. Vergl. S. 157, N. 2656.

Die wichtigsten Gießhütten besaß aber immer noch Nürnberg. Hier wirkten noch die Söhne Peter Vischers, unter denen Hans Vischer (1529—1549 nachweisbar) der bedeutendste war. Sein Denkmal Kurfürst Johanns des Beständigen (1534) in der Schloßkirche zu Wittenberg ist zwar nur eine Nachbildung jenes des Kurfürsten Friedrich; das des Johann Cicero († 1499) und Joachim I. von Brandenburg im Berliner Dom (1524), der Margarete Riedinger in Gestalt einer heiligen Margarete im Dom zu Aschaffenburg (1536), des Bischofs Sigmund im Dom zu Merseburg († 1544) u. a. m. zeigen ihn als einen Meister von

hohem Schönheitsgefühl, klarer Anordnung, sorgfältiger, manchmal schon glätter werdender Ausführung. Reizend sind vor allem seine Kleinstatuen antikisierenden Inhaltes, die deutlich italienischen Einfluß verraten, ohne daß dieser zu billiger Idealisierung der in der Bewegung stets fein empfundenen nackten Figuren geführt hätte. Peter Vischer der Jüngere († 1528) endlich lieferte Flachbilder kleinen Umfanges sowie solche Kleinstatuen, die nun eine beliebte Kunstart der Nürnberger Hütten werden. Namentlich war, wie wir sahen, Peter Flötner der Fortsetzer dieser Kunst, die kleine, fein durchgebildete Formen für das Kunstgewerbe schuf, auch so dem Geiste der Stadt gemäß die mit höchstem Geschick gehandhabte Bildnerei in die Massen hineinzutragen. Und wirklich kann man bald an den Werken der Goldschmiede, Zinngießer, Töpfer den Einfluß der neuen Kunsthandelsware spüren.

Vergl. S. 307, M. 3043.

3060. Schüler der Vischer.

Das, was man aber neben Denkmälern und Kanonen vor allem jetzt vom Gießer forderte, waren die Brunnen. Nürnberg selbst besitzt deren mehrere. So von Pankraz Labenwolf (geb. 1492, † 1563) noch in zierlicher Kleinform den Brunnen im Rathaus, eine Säule mit einem Knaben darauf (1550) und das Gänsemännchen, ein Bauer mit zwei wasserspeienden Gänsen, aber auch Denkmäler von glücklicher Wirkung; Kopenhagen besitzt von dessen Sohn Georg Labenwolf einen prächtigen Neptunbrunnen.

In Zwickau nahm ein Verwandter der Vischer, Peter Mülich (nachweisbar dort seit 1522), die Thätigkeit auf: Die Grabmäler der Herzogin Margarete († 1535) und des Herzogs Johann Ernst († 1553) von Sachsen in der Stadtkirche zu Weimar sind sein Werk. Seiner Zeit berühmt war die Gießerhütte der Hillger in Freiberg i. S., deren Stammvater Martin Hillger (geb. 1484, † 1544) zahlreiche Glocken und Kanonen goß, während sein Sohn Wolf (geb. 1511, † 1577) auch an vielen Denkmälern beteiligt gewesen ist: So an der Gedenktafel für die Einweihung der Schloßkirche zu Torgau, als der ersten protestantischen (1544), ausgezeichnet durch den Emailleschmuck auf den Bildnissen der Reformatoren und Kurfürsten. Eine Reihe von Grabdenkmälern der sächsischen Fürsten in den Domen zu Freiberg und Meißen, jene Herzog Philipps I. von Pommern in der Peterskirche zu Wolgast, in der Thomaskirche zu Leipzig u. a. m. gehen auf die vielbeschäftigte Hütte zurück.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde die Gießkunst fast überall in hoher Vollendung gepflegt, freilich meist schon nicht mehr in Verbindung mit der künstlerischen Formerei, so daß die technische Fertigkeit fast allein entschied. Wohl aber lag es in der Auffassung der Zeit, daß man nur zu oft diese über die eigentliche geistige Leistung stellte, daß in vielen Fällen die Gießer mehr Ruhm genossen wie die Bildner. Aber auch, wo beide Thätigkeiten vereint waren, sieht man jetzt bald in der dekorativen Wirkung mehr als in der liebevollen Durchbildung der Einzelheit die Aufgabe des Gußwerkes: Zeugnis hierfür mögen die Brunnen des Nürnberger Meisters Benedikt Wurzelbauer (geb. 1548, † zu Nürnberg 1620) geben: Jener auf dem Lorenzerplatz zu Nürnberg (1589) mit der Gerechtigkeit und den Wasser aus den Brüsten spritzenden Jungfrauen, der Venusbrunnen zu Prag (1590, 1620 zerstört), der in gleicher Weise das Wasser sprudelte, der Neptunbrunnen in Durlach (1605) — Werke, die auf Wirkung im ganzen, nicht auf Betrachtung der Einzelheiten berechnet erscheinen.

3061. Die Goldschmiede.

Großen Anteil an der Gießerei hatten auch die deutschen Goldschmiede, die so recht eigentlich zu den Vertretern der deutschen Renaissance wurden. Die Werkstätten Nürnbergs, Augsburgs und bald jeder größeren deutschen Stadt boten hier einen unerschöpflichen Reichtum an Fleiß, Gedanken und Geschick. Was da an Können, an Erfindungskraft, an redlichem Mühen und sorgsam gepflegter Technik in Tausende von Kelchen und Bechern, Krügen und Schalen, Ketten und Anhängern gelegt wurde, ist ein Beweis einer wahrhaft erstaunlichen Liebe der Zeit für die Kleinkunst. Kaum ein Gemeinwesen, das nicht seine Werkstätten

hatte; kein Fürst, der nicht tüchtige Goldschmiede um sich versammelte; kein Reicher, der nicht im Besitz von wertvollem Geschirr eine Ehrensache erblickte. Ein mächtiges Kennertum erfaßte diesen Zweig der Kunst; ja, man kann wohl sagen, daß die Leidenschaft für Geschirr der hohen Kunst Abbruch that. Es ist der Wissenschaft gelungen, mit Hilfe der Beschaumarken, durch die seit Mitte des Jahrhunderts fast alle deutschen Städte die Silberwaren als auf ihren Feingehalt geprüft kennzeichneten, und mit Hilfe der Meistermarken, die jede Werkstätte ihnen beifügte, die Persönlichkeit vieler dieser Künstler des Hammers und Ciseliereisens festzustellen: Ihre Zahl ist ganz unübersehbar und doch ihre Tüchtigkeit eine annähernd gleiche. Wieder sind es oft lange an der Stange haltende Sippen, die Kunstübung und Modelle von Geschlecht zu Geschlecht vererben: So die berühmtesten, die Jamnitzer zu Nürnberg (Wenzel, geb. in Wien 1508, seit 1534 in Nürnberg, † 1588, Albrecht, † 1590, Hans, † 1603, Bartel, † 1595, Christoph, † 1618), die Lencker (Hans, † 1585, Elias, † 1591 in Nürnberg, Christoph, † 1613, Johannes, † 1637 in Augsburg). Namen weiter zu nennen, würde weit über das hier zu Gebende hinausführen: In ganz Europa waren die deutschen Goldschmiede anerkannt, in Florenz wie in Paris begrüßte man ihr Auftreten in den Werkstätten und bei den Käufern.

Hand in Hand mit der Kunst des Goldschmiedes ging jene, die unedle Metalle bearbeitete: Das Schmieden, Schneiden, Ätzen in Eisen stand durch ganz Deutschland auf einer unvergleichlichen Höhe. Jedes Band an Thür oder Fenster, jedes Gitter, jedes Gerät, wie sie selbst auf entlegensten Dörfern geschaffen wurden, giebt Kunde von dem erstaunlichen Durchdringen des ganzen Volkes mit gewerbekünstlerischer Kraft. Immer vielseitiger wurde die Behandlungsart, immer reicher das Werkzeug. Aber noch hielt der Schmied darauf, sein Werk mit dem Hammer auf dem Amboß herzustellen, verschmähte er alle außer der vollen Redlichkeit des Handwerks liegenden Hilfsmittel, und erreichte somit, daß das Erzeugte, ganz dem Stoffe angemessen aus seinen Händen hervorging, vollendeten Stil zeigt, insofern man darunter das Verharren in der vom Stoffe geforderten, nicht übertragenen Form versteht.

3062. Instrumentenbauer.

Dem Jahrhunderte, und den Deutschen insbesondere, war eine heftige Neigung zu allerlei Basteleien eigen, die sich in die Erfindung schwieriger Werkzeuge und Instrumente erging. Die Taschenuhr ist Nürnberger Herkunft, die Stutzuhr mit den vielseitigst thätigen Werken auszustatten, in ein kostbares Gehäuse einzufügen, wird bald eine beliebte Aufgabe, an der sich der Gelehrte mit dem Werkmann vereinte. Der Nürnberger Schlosser Peter Henlein (geb. 1480, † 1542) hatte, wie wir sahen, schon 1511 sein 40 Stunden laufendes „Ei“ erfunden. Das folgende Jahrhundert erschöpfte sich in neuen Gedanken, die Treibkraft, die Hemmungen, die Räderwerke zu verbessern. Daneben sind die wissenschaftlichen Instrumente, namentlich die Astrolabien, mittels derer man die Sonnen- und Mondhöhe, den Aufgang der Sterne bestimmte, die Nativität stellte in der abergläubischen Hoffnung, aus diesen das Menschengeschick zu lesen, die Sonnenuhren, die Sextanten, Nivellierinstrumente, neben der Genauigkeit ausgezeichnet durch ihren Schmuck in zierlicher Ätzung und Gravierung. Die in Nürnberg und Dresden thätige Familie Schießler dürfte hierin den weitesten Ruhm genossen haben.

Vergl. S. 137, N. 2618.

3063. Zinngießer.

Dem Silber, das fast immer vergoldet wurde, machte auf dem Tisch des Fürsten, wie des Bürgers das Zinn den Platz streitig, dessen Guß in reich verzierten Formen zunächst in der Schweiz auf einen Höhepunkt kam. Neben Ziertellern erhielten die Schüsseln und Kannen, die nach Tisch zum Handwaschen gebraucht, mit dem Aufkommen der Gabeln — man aß vorher mit der Hand — zwecklos geworden, vielfach als Taufgerät verwendet wurden, den reichsten Schmuck. In Mömpelgard (Montbeliard), damals württembergischer Besitz und in der benachbarten Reichsstadt Bisanz (Besançon) lebte ein Franzose, François

Briot, der die am reichsten und edelsten geschmückten Schüsseln dieser Art schuf, der Baseler Kaspar Enderlein, der sich in Nürnberg ansässig machte, goß sie ihm in annähernd gleicher Vollendung nach. Später wurden gerade die Nürnberger Schüsseln in Zinn beliebt, während vorher dort solche in Messing getrieben wurden. Auch diese, meist handwerklich hergestellt, sind in Kirchen und Museen noch häufig, viel besprochen wegen der oft sinnlosen Inschriften, die zu zahlreichen Lösungen Veranlassung gaben, im Grunde aber wohl nichts sind als unverstandene Nachahmungen kufischer Inschriften, wie man sie in den künstlerisch nahe verwandten Schulen Cyperns vorgefunden hatte.

3064. Kupferschmiede.

Vergl. I. S. 654, N. 2122.

3064 a. Kleinbronzen.

Die alte Kunst des Bronzegusses für Geräte fand jetzt erhöhte Pflege: Die großen Kirchenleuchter mit ihren zahlreichen Tillen, die Mörser der Apotheken wie im Haushalt, die Thürklöpfer und -Zugringe, die Gewichte und Wagen wurden kunstgemäß gebildet. Viel Kleinguß verwendete man an Pferdezeug und Schwertgehängen, als Schaumünzen und auf Bucheinbänden, ja wohl auch um seiner selbst willen, im Rahmen als Wandschmuck. Die köstlichen kleinen Gußmodelle, die in Buchsbaum oder Solenhofer oder Speckstein geschnitten, noch heute zahlreich erhalten sind, bilden einen Zweig besonders gepflegter hoher Kunst: Mit dem Eintreffen der Renaissance traten die Deutschen in diesem Gebiet mit den Italienern in Wettbewerb, ja überbieten sie vielfach. Hat man doch jene Medaillen, die Michel Wohlgemuth, Dürers Frau und Vater darstellen, auf Dürer selbst, jene der Mitglieder der Vischerschen Familie auf Peter Vischer den Jüngeren zurückgeführt. Die Münzen von Hans Schwarz (aus Augsburg), von Ludwig Krug, namentlich aber jene des Nürnberger Peter Flötner sind in der schlichten Redlichkeit der Bildnisse, in der kernhaften Wahrheitsliebe Meisterwerke der Menschenschilderung trotz des oft sehr bescheidenen Maßstabes. Friedrich Hagenauer (seit 1526 in Augsburg, bis 1546 in Köln) genoß unter den Medailleuren den größten Ruhm.

3065. Töpferei.

Auf des Nürnberger Augustin Hirschvogel Namen allein hat man lange Zeit mit Unrecht die farbigen Töpfe zurückgeführt, die in Oberfranken, dem Eger- und Muldenthale und im Erzgebirge gefertigt wurden, schlichte, mit Reliefschmuck verzierte braune Thonscherben mit reicher farbiger Glasur. Die kleine Stadt Kreussen bei Bayreuth scheint der Ausgangspunkt des bald weit um sich greifenden, zuletzt in Schlesien und Mähren heimischen Gewerbes gewesen zu sein. Nannte man doch schon im 15. Jahrhundert gewisse Krüge einfach Kreussen. Nach den Reihen von Darstellungen auf den breitbauchigen Trinkgefäßen für Bier bezeichnet man sie als Apostel-, Kurfürsten- oder Planetenkrüge: Hübsche Erzeugnisse, die sich wieder tausendfach wiederholen, deren Herstellung gepflegt wurde, bis das niederländische und das Porzellangeschirr der weißen Glasur zum Siege half.

3066. Kreussen.

3067. Rheinisches Steinzeug.

Ungleich wichtiger war das Rheinland als Mittelpunkt der Töpferei. Dort fertigte man aus einem feinen Ton ein muschelig brüchiges, festes, undurchlässiges, klingendes Steinzeug von weißlicher und gelblicher Farbe, das zu einem weit verbreiteten Handelserzeugnis wurde. Die Franzosen bezogen es von Flandern und nannten es daher grès de Flandres. Erzeugt wurde es aber am Rhein zwischen Köln und Coblenz, und zwar schuf man zumeist, da der Scherben rasche Erwärmung nicht vertrug, Kannen und Krüge. Auf der Scheibe gedreht, wurden sie durch Ornamente verziert, die in Formen gepreßt und dann aufgeklebt sind. Eine einfache helle Salzglasur und hie und da eine blaue Braunsteinglasur vollendeten die Ausschmückung. Der außerordentliche Reiz dieser Gefäße liegt in der Schlichtheit der Form bei reichstem, in vollendeter Schärfe ausgebildetem Flachschmuck, der die Holzschnitte und Stiche der Kleinmeister, die Modelle der Münzschneider, eigene Schöpfungen heranzog, um dem Gefäß immer neue Ausgestaltung zu geben. Siegburg war wohl der größte Töpferplatz, seine Krüge, lang gestreckte „Schnellen“, in besonders weißem, selten farbig glasiertem Steinzeug durch die ganze Welt verbreitet, bis 1632 die Schweden die Stadt

zerstörten; Frechen bei Köln lieferte in bräunlich glasiertem Steinzeug jene flaschenartigen Weingefäße, an deren Hals ein bärtiger Kopf (Bartmänner) erscheint, die Dörfer um Grenzhausen im Nassauischen, das sogenannte Kannebäckerland und Raeren bei Eupen arbeiteten an der Verfeinerung der Waren mit, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte. Auch hier brachte der 30jährige Krieg das Ende und besiegelte dies die Vorliebe für japanische Porzellane und ihre in Holland geschaffenen Nachbildungen in sogenannter Fayence.

3068. Öfen.

In gleicher Technik wie die Kreussener Krüge wurden die Öfen, diese wahren Vertreter deutscher Gemütlichkeit, ausgestattet. Farbige Kacheln, verziert mit Flachbildern, je in einer kleinen Architektur, in Eisen gegossene, gleichfalls mit Flachbildern geschmückte Platten, die behagliche Bank um den mächtigen Wärmebringer gehören zum Bild eines Raumes des 16. Jahrhunderts. Im Laufe des Jahrhunderts freilich ging man fast allgemein zum schwarzen oder grünen Ofen über; suchte man die Aufgabe mehr im Brande großer Stücke, und mit Hilfe dieser im mächtigen, kunstvollen Aufbau des Ofens. So im Rathaus zu Augsburg und sonst vieler Orten. Die weißen, bunt bemalten Öfen der Schweiz, und die gleichfalls weißen, in Blaumalerei ausgestatteten Hamburgs sind die letzten Ausläufer der älteren farbigen Kunst, die sich selbst bis ins 18. Jahrhundert erhielten.

3069. Glasbereitung.

Die im Rheinthal nie ganz erloschene Kunst der Glasbereitung erfuhr im 16. Jahrhundert eine Neugeburt, wohl nicht ohne Anteil von venetianischen Arbeitern. Die Weingläser erhielten eine zwar technisch nicht vollendete, doch um ihrer gesunden, dem Stoffe angemessenen Formen beliebte Ausbildungen: So namentlich der Römer mit breitem Fuß und kugeligem Kelch, der derbe Krautstrunk, der schlanke Angster, der halbkugelförmige, fußlose Tummler, das mit Reifen umgebene Paßglas. Die Masse ist stets grünlich, selten ganz blasenfrei, die Form häufig etwas ungleich: Aber die derben Reifen und traubenartigen Glasbatzen machen das Gefäß zum Freund des Trinkers. Im Fichtelgebirge lernte man die Gläser in Schmelz bemalen, und zierte sie mit dem Adler des Reichswappen, mit den Zeichen und Marken der Besitzer, mit den Darstellungen des Kurfürsten, mit Blumen. Auch die Glasmalerei wurde noch gepflegt, aber ihres kirchlichen Zweckes beraubt, verfiel sie rasch; außer in der Schweiz, wo die alte Vorliebe für Fensterstiftungen die bessere Technik noch lange lebendig erhielt.

3070. Tischlerei.

Für die Thätigkeit der Tischler ist seit der Einführung der römischen Formen die Vorliebe für Säulenordnungen bezeichnend. Sind sie es doch, die sich am lebhaftesten an der Herausgabe von Büchern über die Baukunst beteiligen. Die Schränke und Truhen, die Wandverkleidungen und Felderdecken, die Stühle und Tische, die Betten und Wandborden gestalten sich in architektonischen Formen aus: Der Gedanke des Mittelalters, die Bauglieder in Holz zu übertragen, erstarkt wieder, erscheint in neuer Behandlung. Nachdem überall in deutschen Landen Tausende der reichsten Anordnungen und Geräte zerstört wurden, ist doch noch die Reihe des Erhaltenen, des an Ort und Stelle Bewahrten, wie des in Sammlungen Übertragenen, nicht minder unerschöpflich als in der Goldschmiedekunst. In Prunkschränken, die mit getriebenem Silber belegt, in kostbarem gebeiztem, eingelegtem, geschnitztem Holz ausgeführt, die reichsten Aufbauten und eine unendliche Fülle von Kästchen und Fächern enthalten; in Schmucktruhen, wie deren jede wohlhabende Frau, jede Zunft, jede Stadtgemeinde besaß; in Prunkzimmern, in denen der Tischler mit seiner unerschöpflichen Fülle von Wandsäulen, Nischen, Gesimsen, Verkröpfungen allen anderen Schmuck verdrängte, deren Decken durch geschickte Linienverteilung in der reichsten Weise gegliedert waren; in bequemen, an Schnitzerei reichen Stühlen und großen schweren Tischen; in Wandschränken und Eckgestellen wiederholen sich die immer üppiger entwickelten Formen der Renaissance, deren einfache Ge-

bilde bald dem Schaffensdrang nicht mehr genügten und die hier zuerst ganz frei ausgebildet wurden: Die Säule windet sich, die Gesimse beugen sich auf, die Giebel werden gewölbt und in der Mitte abgebrochen. Der Barockstil macht sich hier zuerst geltend. Man muß den Briefwechsel zwischen Herzog Philipp II. von Pommern und seinem Vertreter in Augsburg, dem gelehrten Philipp Hainhofer (1610—1619) lesen, um zu sehen, welche Wichtigkeit ein Fürst der Herstellung eines Kunstschrankes (jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin) beilegte.

3071. Stickerei.

Der Anteil der Frauen am Kunstgewerbe machte sich in der Stickerei bemerkbar: Auch sie machte einen Wandel durch, seit sie aus der Kirche wenigstens teilweise verdrängt worden war. Es fiel das reiche Priestergewand. Wenngleich z. B. in Sachsen noch farbige Chormäntel in Sammet von lutherischen Geistlichen auch noch bei besonderen Gelegenheiten bis ins 18. Jahrhundert getragen wurden, so waren doch in der Regel die Kirchen ohne Stickereien: Die Stoffgehänge an Altären, Kanzeln und Taufsteinen wurden erst im 18. Jahrhundert allgemein üblich. Die Stickerei wurde weltlich: Die kostbaren Männer- und Frauenkleider, die Wappenschilder, mit denen man die Pferdedecken, die Bahrtücher, die Fahnen bestickte, die endlose Reihe der Bunt- und Weißstickereien für die Kleidung boten reiche Entschädigung. Die einfachen Muster des Kreuzstiches, die farbigen Wirkungen der aufgelegten Arbeit (Applikation), die Spitzen- und Näharbeiten, deren Herstellung durch Musterbücher gelehrt, bald Gemeingut der deutschen Frauen wurde, blühten in den fernsten Städten und Schlössern wie bald auf dem Hof des Bauern, der, wo er nur immer konnte, es dem Städter an Prachtliebe gleich zu thun, dessen Kleidung und Sitte anzunehmen bestrebt war.

3072. Buchausstattung.

Zum vornehmsten Besitz des gelehrten Mannes wurde das Buch; sein äußeres Aussehen war ihm von Wert. Hatte das 15. Jahrhundert gelernt, das Leder zu ritzen und nachdem es in Dampf erweicht war, zu treiben nach Art des Metalles, bevorzugte das 16. Jahrhundert den Schweinsledereinband mit eingepreßter leichter Zeichnung in Relief, also sogenannte Blindpressung, die durch erhitzte, mit eingeschnittenem Bildwerk versehene Rollen hergestellt wurde. Von den Venetianern nun lernten die Deutschen das gefärbte Leder und die Anwendung des Golddruckes. Am sächsischen Hof, durch den von Augsburg dorthin (1566) gerufenen Buchbinder Jakob Krause wurden zuerst in Deutschland diese verschiedenen Schmuckarten in Anwendung gebracht zu einer Reihe von Einbänden von großer Schönheit.

Vergl. S. 50, N. 2380.

3073. Die Großkunst.

Es ist somit die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts in allem Kleinen groß. Leider erwies sie sich aber zugleich in allem Großen klein. Kunst und Handwerk waren zu Einem verschmolzen: Das Handwerk sog daraus unermeßlichen Vorteil, die Kunst wurde im wesentlichen brachgelegt.

Während die deutschen Gewerbeerzeugnisse in großer Menge nach dem Ausland ausgeführt wurden, zeigte sich bald an den Höfen eine ausgesprochene Fremdländerei, eine Vorliebe namentlich für Italien. Auf Dürer folgte zwar, wie wir sahen, eine Schule: Aber sie starb schon im zweiten Geschlecht aus. Holbein hatte eine solche nur hinsichtlich seiner Buchillustration und in gewissem Sinn als Bildnismaler. Die deutschen Bildhauer verloren schon um die Mitte des Jahrhunderts vollends den Boden, deutsche Architekten gab es in höherem Sinne nicht. Die Steinmetzen der Hütten waren mit der Zeit nicht fortgeschritten, ein neuer Stand nicht an seine Stelle gerückt. Wie die Niederländer strebten nun auch die Deutschen nach Florenz und Rom, um dort ihre Eigenart so gründlich als möglich abzulegen.

3074. Italienische Meister.

Wer in dem raschen Umschwenken von der Gotik zur italienischen Renaissance einen Beweis hoher Geistesbildung erblickt, der wird dem slavischen Osten das Übergewicht über Deutschland zusprechen müssen. Dort vollzieht sich der Umschwung, ohne daß auch nur Spuren eines Mischstiles sich zwischen die beiden Kunstarten drängen. Wie die Gotik nicht slavisch geworden war, ebenso auch nicht der neue Stil: Beide blieben Einfuhrware.

3075. Italiener in Polen.

Nach Polen drangen die Italiener schon zu Ende des 15. Jahrhunderts; die Konzile von Kostnitz und Basel vermittelten ihr Kommen; die Verheiratung einer Sforza mit König Sigismund I. von Polen machte die Verbindung lebhafter. Durch Erzbischof Laski von Gnesen, der 1494 und 1513—1515 in Italien gelebt hatte, wurde aus Ungarn Meister Giovanni Fiorentino herangezogen, der vorher in Menyö bei Großwardein (1514) ein Portal an der Kirche und einige Einrichtungsgegenstände und in der Stadt selbst mancherlei Renaissancewerke schuf. Eine Reihe von Grabplatten im Dom zu Gnesen, die Giovanni aus Gran dorthin sendete, einfache Wappen mit leichtem Ranken- und Bandwerk gehören dem Künstler an und sind teils sogar durch Inschrift belegt. Ähnliche und reichere auf italienische Arbeitskräfte zurückzuführende Denkmäler sind in den polnischen Ländern häufig: Ein neuer Gedanke erscheint in ihnen nicht, von einer Durchdringung mit slavischer Eigenart kann nirgends die Rede sein. Während die Stadt Krakau in engstem geistigen Zusammenhang mit Franken stand, in fortwährendem Austausch der Künstler mit Nürnberg lebte, während die Großen noch in der Vischerschen Hütte ihre Grabplatten zu bestellen liebten, wendete sich der König mit dem Auftrage für sein Schloß auf dem Berge Wavel dem Florentiner Bartolommeo zu; fanden auch in späterer Zeit dessen Landsleute und namentlich die wandernden Steinmetzen und Maurer Oberitaliens am Hof und bei den Großen Arbeit.

Vergl. S. 137, N. 2616.

3076. Baukunst in Österreich.

Der Zug der Bewegung ging dann weiter nach dem Mittelpunkt Böhmens: Wichtig war die Stellung der Habsburger zum Bauwesen. Die geographische und politische Lage brachte es mit sich, daß Österreich vorzugsweise italienischen Einflüssen zugänglich war. In den südlicheren Ländern war lange Zeit ein eigentliches Eingreifen in die künstlerische Entwicklung nicht zu bemerken. Während des 15. Jahrhunderts in seiner Entwicklung noch rein deutsch, war Steiermark doch während der Folgezeit zu sehr mit der Türkengefahr beschäftigt, um eine selbständige Rolle im Gebiete schönheitlichen Schaffens spielen zu können. Der Kirchenbau stockte. Auch hier wie in Sachsen war das Einziehen der Strebepfeiler Sitte gewesen, entstanden im 15. Jahrhundert mit Vorliebe zweischiffige Kirchen von oft sehr großen Raumverhältnissen (Schöder fast 16 m im Lichten). Christof Marl (aus Rottenmann) baute die dortige Pfarrkirche (1498) dreischiffig, doch mit eingezogenen Streben; in den Kirchen zu Oberhaus (geweiht 1520), zu Lassing treten reiche Netzgewölbe auf; in Schladming entstand 1522—1532 ein dreischiffiges Haus mit rippenlosem Gewölbe; in der Kirche Heilige Dreikönige bei Benedikten (1521) erscheinen schon einzelne Renaissanceformen: So im reizvollen Haus Kornmesser zu Bruck a. M. (1499—1505) eine zwar noch gotische Säulenhalle, aber eine solche, in der man unmittelbar venetianische Vorbilder spürt. Aber mit den zwanziger Jahren schwieg auch hier der Kirchenbau fast völlig. Nur einer ist bemerkenswert, nicht durch seine künstlerische Durchbildung, sondern durch die klare Herausbildung des protestantischen Grundgedankens, die von dem Italiener Peter Antonio Pigrato (seit 1579) im Auftrag der Landstände errichtete Kirche zu Scharfenau bei Sachsenfeld, ein Zwölfeck mit eingestelltem zwölfeckigen Emporenbau und einem kleinen Chor, der 1600 unter großem Frohlocken der umliegenden Bauernschaft mit Pulver zersprengt und ganz zerstört wurde: Eine zweite solche Kirche zu Windenau bei Marburg, gleichfalls ein Bau der Landstände, ausgeführt von Benedikt Rivär (1588—1590), erfuhr ein gleiches Schicksal.

Vergl. S. 141, N. 2624.

3077. Italiener in Österreich.

Ein Italiener führte also hier den streng durchgebildeten evangelischen Gedanken aus. Längst hatten die Fürsten sich fast allein zu ihren Baumeistern seine Landsleute erwählt. Domenico de Lalio (dell' Aglio, seit 1544 Hofbaumeister in Graz, † 1563) schuf das prächtige Landhaus in Graz (1527—1531 begonnen, 1558—1564 vollendet) mit seiner stattlichen Schauseite und schon etwas trockenen, formenrichtigen Hofarchitektur, zu der die reizvolle Brunnenlaube aus Gelbguß (von Max Wening und Thomas Auer, 1589—1590)

den Gegensatz deutschen Schmucksinnes darstellt. Von nun an treten meist aus Lugano stammende Meister allerorten auf, unter denen Alessandro de Verda aus Gandria die Grabhalle für Erzherzog Karl II. (seit 1587) schon in den reichsten Barockformen errichtete. Sebastiano Carlone stand ihm als Bildhauer zur Seite. Gleicher Art ist Giovanni Pietro de Pomis (aus Lodi, geb. um 1565, † zu Graz 1633), von Haus aus Maler, der Erbauer der Gruftkirche für Erzherzog Ferdinand in Graz (1614—1633), eines der wichtigsten Werke italienischer Art auf deutschem Boden.

Um 1560 entstand in dem reizvollen Hof des Schlosses Schalaburg bei Mölk, in dem schönen Thore am kaiserlichen Zeughaus zu Wiener-Neustadt, im Schweizerhof der Wiener Hofburg eine Reihe von Werken italienischen Geschmackes. Man erfährt sogar, daß der kaiserliche Hof sich in Salustio Peruzzi (1567) einen Meister heranzog, der der großen Schule seines Vaters angehörte. Im Neugebäude (1567 begonnen) bei Wien, jetzt Pulvermagazin, suchte Kaiser Maximilian II. besonders Reifes zu schaffen: Er wendete sich um Künstler nach

Vergl. S. 368, M. 3176.

Florenz und Rom. Jean Boulogne sendete ihm den Maler Spranger und den Bildhauer Hans von Bergen (Giovanni da Monte) aus Gent; 1574 wurde auch Alexander

Vergl. S. 287, M. 2969.

Colin berufen, um das Werk zu fördern. Und es entstand wirklich ein ummauerter, mit Türmen verwahrter Fasanengarten, ein Blumenteppich und vor diesem ein See, sowie ein langgezogenes Lusthaus in den Formen genuesischer Kunst, das freilich den Beweis lieferte, daß auch im 16. Jahrhundert diese sich nicht ohne weiteres in den Norden übertragen ließen.

3078. Italiener in Böhmen.

König Ferdinand I. brachte diese früher und mit mehr Erfolg nach Prag. Das dortige Belvedere (1536 begonnen), ein von einer Säulenhalle umgebener Saalbau von 11,5 : 49 m lichter Weite (das Innere nicht erhalten), konnte seinen fein abgewogenen Verhältnissen, seinem durchaus italienischen Aufbau, wie seinem kostbar reichen, sorgfältig abgewogenen Schmucke nach ebensogut am Po wie an der Moldau stehen. Der leitende Meister, Paolo della Stella († 1552), war 1538 in Genua für das Werk geworben worden; seine Gehilfen, Giovanni de Spazio und Juan Maria Padovano, genannt il Mosca, gehören dem

Vergl. S. 279, M. 2962.

Schülerkreise des Jacopo Sansovino an, arbeiteten unter ihm Flachbilder in der Antoniuskapelle des Santo zu Padua (1527), Padovano früher in Venedig (Statue in S. Spirito, 1520). Unter Erzherzog Ferdinand waren es die Architekten Andrea de Austales und Giovanni Campione, die, in vielfachem Streit mit den deutschen Meistern, nach des Erzherzogs Plan das wunderliche Sternschloß bei Prag (1555 begonnen) herstellten, dessen Grundriß ein sechsstrahliger Stern, dessen Außenseiten ganz schlicht, dessen Inneres aber durch Stuckverzierung kostbar ausgestattet wurde. Diese, fast allein von der alten Pracht erhalten, gehört zu dem Edelsten, was die Zeit in Deutschland schuf.

Da, wo der Wille der Bauherren stärkeren Einfluß hatte, wie z. B. am Schloß der Rosenberge (1545, jetzt Palais Schwarzenberg) auf dem Hradschin erscheint dieser in den derberen Linien der Giebel: Aber die Überziehung aller Wandflächen mit Sgraffiten, wenn auch hier nur mit einer Nachahmung von Quadern, weist doch wieder auf italienisches Kunstempfinden. Die kleinen, zinnenartigen Giebel über dem Hauptgesims, die auch an den Rathäusern zu Brüx und Saaz (1554—1559) auftreten, sind diesen Bauten gemeinsam.

3079. Italiener in Deutschland.

In den an die slavische Grenze stoßenden deutschen Ländern erscheinen die Italiener nur mehr als vereinzelte Zugvögel. Man findet sie an den Festungsbauten thätig in einer Zeit, wo die italienische Befestigungsart, mit jener der Niederländer wetteifernd, zu großem Einfluß in Deutschland kam. Galt es doch, an Stelle der hohen Stadtummauerungen, die dem Brescheschießen zu viel Fläche boten und die, am unteren Teile durchschlagen, einstürzend die Gräben ausfüllten, Erd- und Steinwerke, Bastionen und Ravelins aufzuführen; die Festung auf Verteidigung und Angriff durch schweres Geschütz einzurichten. Die Befestigung Ant-

werpens einerseits, am Schloß zu Mailand andererseits wurden die viel nachgeahmten Vorbilder. Oft erscheinen diese Italiener in Sippen vereint, in rasch geschlossenen, rasch sich lösenden Arbeitsverbänden, die ganze Bauten in Ausführung nahmen, und zugleich den heimischen Künstlern Lehrer und Wettbewerber waren.

Eine solche Familie sind die Parr. Ursprünglich wohl aus Mailand stammend, haben sie in Österreich sich verdeutscht. 1547 erscheint einer von ihnen, Jakob Parr († 1575), in Brieg, wo er alsbald regen Anteil am Bau des Piastenschlosses nimmt, dessen Vollendung er trotz seiner dreißigjährigen Thätigkeit nicht erlebte. Der Bau würde nie für italienisch angesprochen werden, er ist rein deutsch in der Grundempfindung, wenngleich sich die Anregungen aus oberitalienischer Ornamentik wohl nachweisen lassen. Das, was die Italiener stets auszeichnet, der Sinn für Verhältnisse, für das Einordnen der Kleinform unter die Hauptlinien, das wird hier durch den oft etwas derben Schmucksinn beschränkt. Ähnlich an den gleichzeitigen Werken der vier Brüder Parr, Johann Baptista, Franz, Christof und Jakob, die 1558 in mecklenburgische Dienste traten. Auf Franz Parr geht im wesentlichen das Schloß Güstrow (1558—1565) zurück, ein Bau, dessen in verschiedenartigen Stuckquaderungen ausgeführte Schauseiten ganz befremdlich für Deutschland erscheinen und der auch in seiner Dreiflügelanlage deutschen Bauten entgegen ist. Man muß an unmittelbaren Einfluß von Mantua her glauben, der Stadt ähnlicher Behandlung der geputzten Quader. Johann Baptista Parr hatte einen wesentlichen Anteil an dem schwedischen Königsschloß Kalmar, Dominikus Parr († 1602), der ebenfalls dort und in Borgholm thätig war, und Franz († 1580), Baumeister in Upsala, beschlossen in Schweden ihre Tage. Eine andere solche Gruppe sind die Niuron aus Lugano (Bernardo, 1564 in Schwerin, 1576 in Brieg, 1577—1580 in Dessau; Rochus, 1564—1566 in Rostock) und andere mehr. Aber alle diese sind als Künstler von geringem Rang. Sie geboten nur über eine größere Erfahrung, über mehr Geschick im Anstellen der Arbeitskräfte und Anordnen der Bauteile als die deutschen. Keiner von ihnen trat irgendwie als eine kräftiger schaffende Natur auf.

3080. Italiener in Dresden.

Die leitende Stellung in Mitteldeutschland hatte Dresden. Um die Mitte des Jahrhunderts überwog noch völlig der Bauherr im Schloßbau. Als Kurfürst Moritz († 1553) seit 1549 das Dresdner Schloß bauen ließ, setzte er keinen Architekten an die Spitze der Bauleitung, sondern seinen aus Österreich stammenden Oberzeugmeister Kaspar Vogt von Wierandt († 1560). Die Anregungen von Torgau waren noch mächtig, es entstanden Treppentürme, die dem dortigen nachgebildet sind, der ja in Dresden aus Elbsandstein gemeißelt worden war. Wohl war Juan Maria Padovano am Bau thätig, doch wohl nur als Bildhauer der Friese an den Treppentürmen und als Stukkateur. Im sogen. Grünen Gewölbe und im Hauptturm finden sich noch stukkierte Decken, in denen Genueser und venetianische Anklänge deutlich sind. Die Renaissance des Jacopo Sansovino tritt hiermit im deutschen Norden auf. Aber noch fand ihr Vertreter keinen rechten Halt. Schon 1555 wendete er sich nach Krakau, wo die Tuchhalle sein Werk ist, ein ansehnliches, nach einem Brande erneuertes Werk. Vielleicht ist es derselbe Meister, den wir in England als einen Vorläufer der Renaissance kennen lernten. Neben ihm traten die Maler Benedetto († zu Dresden 1572) und Gabriele († vor 1569) de Thola, sowie Francesco Ricchino (kehrt 1555 zurück) in Dresden auf, Schüler des Moretto aus Brescia, die die Schauseiten des Schlosses mit Sgraffiten schmückten und einige Säle im Geiste des Giulio Romano ausmalten (beides zerstört).

Vergl. S. 169, M. 2661.

Vergl. S 132, M. 2604.

3081. Sächsische Steinmetzenschule.

Aber auch sie gewannen keinen dauernden Einfluß. Wohl steigerte sich nunmehr bei den Steinmetzen die Kenntnis der antiken Formen, die sich in zahlreichen Kleinwerken äußert. Gerade in diesen mehr handwerklichen Erzeugnissen fand die sächsische Steinmetzen- und

Bildhauerschule dauernd ihre Erfolge. Leicht nahm sie Anregungen auf, rasch verarbeitete sie sie, um bei außerordentlicher Meißelgewandtheit unzählige Werke von hoher Anmut zu schaffen, Thore und Treppen, Erker und Giebel, die den Beschauer darüber hinwegtäuschen, daß an den Bauten eine planmäßige Beherrschung der Massen fehlt, daß sie nur willkürlich geschmückt erscheinen durch die Hand des selbständig sein Werk vollendenden Steinmetzen. Die Kirchen erhielten Altäre in Holz und Sandstein und kostbaren Stoffen, die Kanzeln, Orgeln und Taufsteine wetteiferten mit den Grabdenkmälern an reichster Ausstattung, überall zeigte sich ein außerordentlich gesteigertes Können, wenngleich selten sich der einzelne Meister zu einer klar umrissenen Selbständigkeit aus der Masse der Mitstrebenden emporhebt.

Man hatte in Dresden gelernt, sauber und formgerecht die Säulenordnungen zu behandeln, aus ihnen einen zierlichen Aufbau zu schaffen und diesen mit bewegten Reliefs zu schmücken. Führer der Schule waren die Steinmetzen der Dresdner Hütte; das Mittel, auf dem ihre Bedeutung sich begründete, der Elbsandstein. Die Steinmetzen Hans Werner, Sebastian Kramer und dessen Sohn Hans Kramer (1565—1573 in Danzig nachweisbar) hatten den wesentlichsten Anteil an der Ausstattung des Dresdner Schlosses und seiner Kapelle. Erhalten hat sich von dieser nur das Thor (jetzt am Jüdenhof). Ähnliche Arbeiten bietet die Schloßkapelle zu Stettin (1570—1577), an der die sächsischen Meister beschäftigt waren. Die Grundformen des protestantischen Kapellenbaues, die in Torgau zur Ausbildung gelangten, fanden nun von Dresden aus weithin Verwendung: Am Schloß zu Freiberg (1566—1577, von Hans Irmisch († in Stollberg 1597), zu Augustusburg (1568—1573 vom Niederländer Gerhard van der Meer), zu Schmalkalden (1590), wo Altar, Kanzel und Orgel übereinander in eigenartigem Aufbau angeordnet sind, zu Celle (1565—1570) und an zahlreichen anderen protestantischen Höfen Deutschlands, aber auch am dänischen Schloß Kronborg bei Helsingörs, das der Leipziger Festungsbaumeister Hans von Dieskau († 1563) 1560 entwarf und der Deutsche Hans Paaske ausführte.

3082. Schloßkapelle. Vergl. S. 161, N. 2665.

3083. Deutsche in Skandinavien.

Deutsche Meister ähnlicher Kunstübungen sind es wohl auch, die in Schweden die Führung übernahmen. Dort belebte sich das künstlerische Schaffen nach der Überwindung der Religionswirren durch König Gustav Wasa (1523—1560). Das älteste unter dieses sorgsamen und kunstverständigen Fürsten Verwaltung errichtete Schloß Gripsholm wurde 1537 noch ganz nach Art des deutschen festen Hauses mit gewaltigen Rundtürmen errichtet und demgemäß eingerichtet; auch Wadstena (seit 1545 erbaut) wurde noch ohne eigentlich durchbildete Planung von einem Festungsbaumeister Joachim von Bulgerin (aus Pommern) errichtet. Kolmar erhielt seine künstlerisch schon höher stehende Ausstattung seit 1553 durch Jakob Richter aus Freiburg (oder Freiberg in Sachsen?, was den Formen des Baues mehr entspricht, † 1571).

3083a. Maler.

Die Maler und Bildhauer, die die norddeutschen Fürsten neben den Niederländern an sich zogen, waren selten hervorragende Kräfte. Am besten fuhren noch die Mecklenburger, die Erhard Altdorfer und die preußischen Deutschordensmeister, die Schüler Dürers und Kranachs neben Niederländern beschäftigten. In Mitteldeutschland beherrschte noch Lukas Kranach das Feld, der immer mehr die Kirchen mit Bildnissen der Reformatoren und mit schematisch und trocken werdenden Vorgängen aus der heiligen Geschichte, die Schlösser mit Bildnissen überschwemmte, meist recht untergeordnete Werkstättearbeit lieferte, ein Geschäft, das sein Sohn, Lukas Kranach der Jüngere, schwungvoll aber noch handwerklicher weiter betrieb. Es ist dies um so beklagenswerter, als beide durch meisterhafte Bildnisse (der jüngere durch den Kurfürst August in der Dresdner Galerie) bewiesen haben, daß sie Besseres sehr wohl zu leisten vermochten. Neben ihm entstanden von einheimischen und niederländischen Malern zum Teil recht tüchtige Bildnisse. Selten aber entstand ein anderes Bild, das sich über eine achtenswerte Schulmäßigkeit erhebt.

Vergl. S. 293, N. 3005.

Vergl. S. 160, N. 2664.

Nicht die Steinmetzen sind es mehr, die diese Bauten leiten. Hans von Dieskau wie Kaspar Vogt waren mehr Kriegsmänner und Festungsbaumeister als Architekten. Als solche wurden sie mehrfach nach dem Norden berufen. Unter der Regierung des wirtschaftlichen, aber kleinlichen Kurfürsten August drang die praktische Seite ihrer Thätigkeit immer mehr in den Vordergrund. Die Bauleitung lag in der Hand der Verwaltungsleute, wenn diese gleich nur Dilettanten im eigentlich künstlerischen Schaffen waren: So Paul Buchner, von Haus aus ein Nürnberger Schraubenmacher (geb. 1531, † 1607), der im Stallgebäude (jetzt Johanneum), in dem Schloßthore und dem kleineren Schloßhof zu Dresden, in Schloß Moritzburg tüchtige, wenngleich formenderbe Schöpfungen hinterließ; so Hieronymus Lotter, der Bürgermeister von Leipzig (geb. 1497, † 1580), dessen Hauptbauten das Rathaus zu Leipzig (seit 1556), die dortige Pleißenburg (bis 1568, 1897 abgebrochen) und das weitläufige Schloß Augustusburg (1568—1573) waren; so endlich der aus Frankreich kommende Florentiner Graf Rochus Quirinus von Lynar (geb. 1525 zu Maradia im Toskanischen, 1552 Verteidiger von Metz gegen das kaiserliche Heer, Festungsbaumeister Heinrichs II. von Frankreich, seit 1560 Protestant, seit 1568 Festungsbaumeister in pfälzischen, 1569 in sächsischen, 1575 in hessischen, 1576 in anhaltischen und brandenburgischen Diensten, † zu Spandau 1596), der ein außerordentlich gewandter Geschäftsmann, ein erfahrener Festungsbaumeister war, aber überall, wo er auf den Hochbau Einfluß hatte, trotz seiner Herkunft aus Florenz die vollkommenste Nüchternheit um sich verbreitete. So namentlich an den Schlössern zu Dessau und Berlin.

3084. Baumeister.

Eine Erfrischung der sächsischen Bildhauerschule geht von der Berufung des Juan Maria Rosseni (geb. 1544 zu Lugano, 1574 in Linz, seit 1575 in Dresden, † 1620) aus. Während diese auch in der Folgezeit bei der Verwendung des Elbsandsteines in dessen immer feinerer Behandlung fortschritt, war Rossenis Streben, in Sachsen Marmorsorten aufzusuchen und den Bronzeguß heranzuziehen, der bisher durch die Freiberger Gießhütte der Hillger in würdiger Weise fortgeführt worden war. Rossenis Hauptwerk, das er in Gemeinschaft mit einem Schüler des Jean Boulogne, Carlo di Cesare (1590—1593 in Freiberg thätig), ausführte, ist das großartige Grabmal des Herzogs Heinrich, der Kurfürsten August und Christian und deren Gemahlinnen im Chor des Domes zu Freiberg, ein Werk von hoher Vollendung, das aber ebenso gut in Florenz wie in Sachsen stehen könnte. In seinen späteren Arbeiten, so dem trefflichen liegenden Denkmal des Johannes Jenitz († 1593) in der Thomaskirche zu Leipzig, sowie seinem eigenen und dem Altar in der Sophienkirche zu Dresden (um 1610), nähert er sich mehr den deutschen Formen. Eine Schule tüchtiger Meister schließt sich ihm an, die in zahlreichen, meist architektonisch umrahmten, figurenreichen Denkmälern sich zu erkennen giebt, indem sie doch zugleich den sächsischen Grundformen treu blieb. So Christoph Walther (geb. zu Breslau 1534, † zu Dresden 1584), der in Dresden und in anderen sächsischen Städten stattliche Altäre schuf, Georg Schröter in Torgau, Lorenz Hörnung in Pirna, der Verfertiger des großartigen Bünauschen Grabmales in Lauenstein i. S. (1611 begonnen), die Freiberger Familie Dietrich, die auch zahlreiche Holzschnitzer hervorbrachte, Melchior Bartheldt u. a. m. In Magdeburg war Georg Kriebel und in Leipzig Franz Julius Döteber (1614—1640 nachweisbar) angesehen, letzterer beachtenswert als der Verfertiger des in Holz geschnitzten Grabmales des Samuel Behr († 1621), eines der ersten deutschen überlebensgroßen Reiterbildnisse (1622—1623), und der in Stein und Holz geformten Grabkapelle für Herzog Adolf Friedrich von Mecklenburg (1634), beide in der Klosterkirche zu Doberan, Zeugnisse reicher, auch ins Große vorschreitender Gestaltungskraft. Die eigentliche Entscheidung für die deutsche Kunst lag aber immer noch in den südwestlichen Landesteilen.

3085. Bildner.

Vergl. S. 358, N. 3176.

3086. Württemberg. Baumeister. Vergl. S. 143, N. 2628.

Wichtig unter den Fürstenhöfen ist der Württembergs. Der 1553 begonnene Schloßbau zu Stuttgart gab dem Meister Alberlin Tretsch (1552—1576 nachweisbar) Gelegenheit, seine Erfahrungen zur Verwendung zu bringen. Der Meister war vorher im Erzgebirge gewesen und hat ausdrücklich die dortigen Kirchen als für den evangelischen Gottesdienst wohlgeeignet studiert; ordnete als Schloßkirche einen länglichen, von Emporen umgebenen Saal an, an dessen nördlicher Langseite sich ein Altarraum, an dessen linker die Kanzel, davor der Taufstein legen. Viele Einzelheiten sind noch gotisch, die Selbständigkeit der Grundrißgestaltung aber schon völlig im Geist der neuen Kunst. Tretsch bildete den Anfang einer Reihe württembergischer Hofbaumeister, die, künstlerisch auf besonderer Höhe stehend, das Können der Zeit in sich vereinten und frei schaffend zu verwerten wußten: So Georg Beer (seit 1575 genannt, † zu Stuttgart 1600), der Meister des prächtigen Lusthauses (1584 bis 1593, 1846 abgebrochen), eines Baues, der im überwölbten Erdgeschoß breite Fischbecken, darüber einen Festsaal von 20 : 56 m im Lichten beherbergte, in allen Teilen ein Meisterwerk künstlerisch sorgfältiger Durchführung; so namentlich Heinrich Schickhart (geb. zu Herrenberg 1558, † daselbst 1634), der Erbauer des Neuen Baues in Stuttgart (1599 bis 1609, 1757 niedergebrannt und später abgebrochen), eines viergeschossigen stattlichen Wohnhauses mit turmartig ausgebildeten Ecken, ein Meister, der Italien bereiste, seine Schätze eifrig kennen zu lernen suchte, der aber sich in Leben und Kunst sein Deutschtum wahrte und zugleich seine evangelischen Überzeugungen, die sich im Kirchenbau vielfach offenbarten: In Mömpelgard (Montbeliard) schuf er die Martinskirche (1601—1605), noch heute protestantischer Tempel; in Freudenstadt im Schwarzwald baute er für ausgewanderte österreichische Protestanten eine eigenartige Kirche (1601—1608), derart, daß er zwei, für Männer und Weiber getrennte Schiffe im rechten Winkel aneinanderrückte, die Kanzel in die Ecke, davor Altar und Taufstein stellte; so mehr praktisch als künstlerisch den Bestrebungen nach einer der Liturgie entsprechenden besonderen Kirchengestalt dienend. Einen Chor besitzt diese lutherische Kirche nicht.

3087. Bildner.

Die Bildnerei blieb noch im engen Zusammenhang mit der Baukunst. Jene Meister, die die Grabmäler für das württembergische Fürstenhaus in der Stiftskirche zu Tübingen fertigten sind: Joseph Schmid (von Urach 1550—1556), Jakob Woller (von Gmünd 1556—1569), ferner Simon Schlör (von Laudenbach, seit 1553 nachweisbar, † 1597), der in Stuttgart zu ausgebreiteter Thätigkeit kam, namentlich die prachtvollen Standbilder württembergischer Grafen in der Stiftskirche zu Stuttgart (seit 1574) schuf; Leonhard Baumhauer (in Tübingen, † 1604), Hans Schaller (von Ulm, nachweisbar von 1566 bis nach 1600). Sie haben allezeit ein gutes Bildnis von lebendiger Auffassung in Stein zu übertragen und in der üblichen Anordnung ein architektonisch reich verziertes Denkmal zu schaffen gewußt. Manche Arbeiten, wie z. B. die am Lusthaus zu Stuttgart angebrachten Büsten sind von hohem Reiz und geben die Persönlichkeit in wenigen, sicheren Formen wieder. Jener Meister, der am Schloß zu Heidelberg die Fürstenstatuen schuf, Sebastian Götz (aus Chur) tritt in gleiche Reihe. — Anscheinend gab es aber noch viele, die ungefähr mit gleicher Tüchtigkeit ihre Aufträge zu erledigen wußten.

3088. Straßburger Baumeister.

Ist im lutherischen Württemberg die Kunst schon im wesentlichen auf weltliche Aufträge angewiesen, so noch mehr in dem Zwingli zuneigenden Straßburg. Schon 1537 klagte Vogtherr, daß aus Schickung des heiligen Wortes alle subtilen und freien Künste merkliche Verkleinerung und Abbruch erlitten haben; schon 1525 baten Maler und Bildhauer, dieweil durch das Wort Gottes ihre Hantierung abgehe, daß sie vor anderen mit Ämtern versehen zu werden. Erst durch des vielgewandten Schweizer Malers und Holzschneiders Tobias Stimmer (seit 1570 in Straßburg, † nach 1583) Zuzug kam neues Leben in die erstorbene Kunstregung.

Die bedeutendste Persönlichkeit unter den Bauleuten der Stadt war Daniel Specklin (geb. 1536, † 1589), der weit und breit als Festungsingenieur gesucht, einer der größten Erfinder in diesem Gebiet ist. Jene von Dürer angebahnte Befestigung mit Bastionen stärkte er dadurch, daß er in diese gedeckten Kasematten zum Bestreichen der Mauern (Facen) anbrachte. Auch er kam von der Holzschnitzerei, vom Modellfertigen zur Baukunst. Die Hauptmeister, die das künstlerische Können ihrer Stadt am glänzendsten vertraten, sind Wendel Dietterlin (eigentlich Wendel Grapp, geb. zu Pfullendorf 1550, malt 1590—1593 das Lusthaus zu Stuttgart aus, † 1599) und Johannes Schoch (geb. zu Königsbach bei Pforzheim, seit 1572 Bürger in Straßburg, 1583 in badischem Dienst, 1585 Stadtlehnherr in Straßburg, seit 1590 Specklins Nachfolger als Stadtbaumeister, seit 1602 in Heidelberg, 1620 wieder in Straßburg, † 1631). Wenn vielleicht auch die Pläne zum Neuen Bau zu Straßburg (1586—1588) von Specklin stammen, wenn auch Schoch nicht der einzige war, der ihn ausführte, so tritt er doch hier zuerst als Baukünstler hervor, ebenso wie Dietterlin als Maler. Diesem Kaufhause großen Stiles, das von dem Handelsgeist der Stadt, freilich in seiner Entstehungsgeschichte auch von der Zerfahrenheit ihrer Leitung kündet, folgte bald ein zweites, die große Metzig (1586—1588). Schoch könnte auch der Entwurf zur Erweiterung (1588) des 1553 begonnenen badischen Schlosses Gottesau zugewiesen werden, neben jenem zu Baden-Baden (seit 1569 von Kaspar Weinhart aus Benediktbeuren), dem bedeutendsten im Lande. Gemeinsam haben diese Bauten die klare Planlegung und den wohlgegliederten, in Ordnungen abgeteilten Aufriß, der sich in vollendeter reichster Form im Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses wiederholt (1601—1607). Es ist dieser Bau in seinem Untergeschoß der noch stark gotisierenden Kapelle eingeräumt: Wieder tritt die sächsische Anordnung in ihr Recht, der rechtwinklige Bau mit nach innen gezogenen Streben und Emporen über diesen. Wie sich hier der ausführende Baumeister als völlig vertraut mit der Architektursprache bekundet, so thut dies Dietterlin in einem Druckwerke, seiner „Architectura“ (seit 1592 in zahlreichen Auflagen erschienen). Hier erweist er sich als begeisterter Anhänger des Vitruv; aber er kannte ihn wohl nur aus fremden Überarbeitungen. Denn seit Pieter Kock von Aelst ihn 1539 niederländisch herausgegeben hatte; seit Steinmetz Hans Blum aus Lohr am Main 1550 in Zürich seine Säulenordnungen verlegte; Walter Rivius in Nürnberg 1548 den Römer ins Deutsche übersetzte, waren diese Bücher den Deutschen Ersatz für die unverständliche Urquelle. Aus ihnen schöpfte Dietterlin die Anregung zu seinem Buch. Sein eigenstes Eigentum ist aber der gewaltige Gedankenreichtum, mit dem er die akademische Regel zu durchtränken und somit zu überwinden wußte: Ein wahres Feuerwerk an dekorativen Gedanken, das alle Mittel heranzieht, selbst die Gotik nicht verschmäht, um die schlichten Formen der Antike, wie sie die Lehrbücher handhabten, in Fluß zu bringen, sich aufbäumen und winden zulassen, alle Gebilde fremder Völker an Reichtum zu übertrumpfen. Schon zeigt sich die Ermüdung an der sorgfältigen Durchbildung der Einzelform, das rücksichtslose Hantieren mit geistig entwerteten Einzelheiten; nachdem kaum zwei Menschenleben verflossen sind, seit die klassischen Formen bekannt.

Vergl. S. 320, Z. 3082.

Aus Schochs Schule ging unverkennbar Georg Riedinger hervor, dessen Thätigkeit in Straßburg zwar gering ist, der aber für den Mainzer Erzbischof das Schloß Aschaffenburg (1605—1613) schuf, eine Meisterleistung großartig ruhigen Aufbaues, ein Werk von überraschender Regelmäßigkeit, um einen viereckigen Hof geordnet, mit mächtigen Ecktürmen, Giebeln über den Achsen; ruhig, wuchtig, in allen Teilen kraftvoll und sicher, meisterhaft in die Landschaft hineingestellt: Eines der edelsten Werke deutscher Renaissance, wenn man deren Vollendung nicht im Schmuckreichtum, sondern in der zielbewußten Verteilung ihrer Formen erkennt.

3089. Franken.

Die Straßburger Schule griff sichtlich auch nach Franken hinüber. Hier sammelte sich die Gegenreformation um den ausgezeichneten Bischof Julius Echter von Mespelbrunn (1573—1619), der mit Thatkraft, Umsicht und wahren Herrschergaben für die Religionseinheit in seinem Gebiet eintrat. Seine größte That war die Gründung der Universität (1582), an der die seit 1567 nach Würzburg berufenen Jesuiten hervorragenden Anteil nahmen. Die Austreibung der Protestanten (1587) ging bei ihm Hand in Hand mit den umfangreichsten Vorkehrungen für Leib und Seele der zum alten Glauben Zurückkehrenden: Das großartige Juliusspital und zahlreiche Kirchen sprechen hierfür. Eine Eigentümlichkeit, die schon bei Dietterlin auftritt, machte sich auch in Würzburg geltend: Unter Bischof Julius kehrte die Gotik wieder, sie drängt sich überall in die Renaissanceformen ein, sie beherrscht die Werkform. Der Bau der Universität (1582—1591) von Adam Kal, schlicht aber stattlich, namentlich wirkungsvoll an der Hofseite, mit seinen drei Arkadengängen übereinander, hat sich in alter derber Form erhalten; ebenso die Universitätsneubaukirche (1591 geweiht); sie erhielt zu Ende des 17. Jahrhundert den Ausbau des mächtigen Turmes (von Antonio Petrini). Sie ist merkwürdig als eines der ersten, unzweifelhaft unter jesuitischem Einfluß erbauten Werke Deutschlands, an dem Adam Kal, Kaspar Hag von Augsburg und ein Meister von Mainz, aber auch der bekannte Ornamentstecher Jost Amman thätig waren. Von keinem dieser wissen wir Sicheres, wer der eigentliche Entwerfende war. Aber darüber besteht wohl kein Zweifel, daß der Plangedanke, ein überwölbtes Rechteck mit Emporen ringsum, auf die sächsischen Schloßkapellen zurückgeht; namentlich auf jene von Augustusburg und Schmalkalden, abgesehen von der Einfügung der dort fehlenden dritten Empore und der größeren Reife der Form decken sich die Einzelheiten fast mit den unmittelbaren Vorbildern.

3090. Der Juliusstil.

Vergl. S. 307, N. 3044.

Vergl. S. 320, N. 3082.

So machte sich die Gegenreform die Gestaltungen des Protestantismus zu Nutzen. Hier, wo der Kampf um die Wiedergewinnung der Seele sich aufs lebhafteste vollzog, griff man herzhaft nach dem Neuen, schuf man eine Kirche ohne Chor, geeignet in erster Linie für die Predigt, einen Bau, in dem viele bequem das Wort hören konnten; jenes Wort, das nun die Jesuiten der Reformation entgegensetzen. Wieder nahm die Kirche in sich auf, was von ihren Gegnern erfunden, um sie mit eigenen Mitteln zu bekämpfen.

Vergl. I. S. 571, N. 1857.

3091. Bayern und die Jesuiten.

Anders lagen die Verhältnisse in einem zweiten Kampfgebiete, im Schwäbischen und Bayerischen. Früh fanden die Wittelsbacher in italienischen Architekten die ihnen zusagenden Vollstrecker ihrer Bauabsichten: Die Residenz zu Landshut (1536—1543) ist von einer Reihe von Mantuaner Meistern ausgeführt worden und greift in ihrer vornehmen, schon etwas trockenen Ruhe, in ihrer Gliederung fremd in das deutsche Wesen hinein. Es ist dies bezeichnend für die Fürsten, die hier fast mit der Raschheit der slavischen Gebiete von der Gotik zur fremden Renaissance abfielen, ebenso wie sie mit der großen Entschiedenheit sich gegen die große deutsche Volksbewegung erklärten und gegen diese in den internationalen Jesuiten ihre Hoffnung sahen. 1542 erschienen die ersten, 1548 weitere als Professoren an der durch Dr. Eck vom Humanismus gereinigten Universität Ingolstadt. Unter ihnen Peter Canisius, der erste deutsche Jesuit, Niederländer von Geburt, einer der mächtigsten und eifrigsten Führer des Ordens, seit 1551 der erste Provinzial der neuerrichteten oberdeutschen Provinz der Gemeinschaft Jesu.

Vergl. S. 335, N. 3116.

Auch dieser Orden trat, so wenig wie es Luther oder die helvetischen Reformatoren thaten, mit einem künstlerischen Programm in die Thätigkeit ein. Es ist keineswegs von vornherein seine Absicht gewesen, durch künstlerische Leistungen dem protestantischen Geiste entgegenzutreten. Selbst in einem Lande, in dem der Katholizismus immer herrschend geblieben war — nur unter Herzog Albrechts V. kam es zu leichten Schwankungen nach der Seite der Milde gegen die neue Lehre —, wo also der Orden zunächst andere kirchliche Gemeinschaften verdrängen

mußte, um zu einem Gotteshause zu kommen, brauchte es voller 40 Jahre, ehe die erste künstlerische durchgebildete Ordenskirche entstand, jene zum heiligen Kreuz in Landshut (1580—1584).

Die Bauthätigkeit am bayerischen Hof ging vor allem auf eine würdige Ausstattung der Münchner Residenz, wo seit 1558 Wilhelm Oeggel († 1588) der leitende Baumeister war: Der Arkadenhof des Marstalles (1563—1567, jetzt Münze) und die Herzogsspitalkirche (von Heinrich Schötte, 1550) sind aus Albrechts Regierung erhalten: Beide noch in deutscher Renaissance, ja teilweise gotisch. Auch im Schloß Trausnitz bei Landshut blieb Deutschen die Ausschmückung, namentlich dem Maler Hans Müelich (geb. 1516, † 1573), einem Schüler Altdorfers und Ostendorfers, der aber durch seine Kopie nach Michelangelos Jüngstem Gericht (Frauenkirche München) deutlich die Quellen seiner Kunst beglaubigte. Müelich ist der Mittelsmann, der die Groteske Raffaels nach Deutschland übertrug und sie mit dem ornamentalen Gedankenreichtum der Deutschen neu befruchtete: Seine Ausschmückungen der Bußpsalmen des Orlando di Lasso (Hofbibliothek München), die Darstellungen des Schatzes der Herzogin Anna (ebendaselbst), seine Entwürfe für Prachtrüstungen (Kupferstichkabinett München), die den Augsburger und Landshuter Plattnern als Vorbilder dienen, gehören an Sicherheit der Zeichnung, Kraft und Lebendigkeit der Erfindung zu den großartigsten Schöpfungen dieser Art. Die Wandmalereien im Schloß Trausnitz, in einzelnen Teilen der Münchner Residenz, in dem reizvollen Bade der Fugger in Augsburg, in deren Herstellung sich Michael Bocksberger, Friedrich Sustris, Hans Schwarz und andere teilten, zeigten alsbald, daß diese Kunstart nur der Anregung bedurfte, um in den geschickten Händen der Deutschen kräftig aufzublühen. Christof Schwarz (geb. bei Ingolstadt um 1540, † 1597), seiner Zeit gefeiert als der Patron über alle Maler in Deutschland, als der deutsche Raffael, ist trotz seiner unverkennbaren Abhängigkeit von den Venetianern doch hinsichtlich des Ernstes des Naturstudiums, namentlich in seinen Bildnissen, ein Deutscher geblieben. In ihm wirkt der Anfang einer Verarbeitung des Fremden, wie diese in den Niederlanden sich in der Folgezeit vollzog (Sturz des Lucifer, Michaelskirche zu München, 1588).

3092. Bayerische Maler.

Vergl. S. 311, N. 3057.

Der Zug der bayerischen Kunst war aber nicht der nach Italien; sondern noch hielten die Niederländer den Venetianern und Römern die Wage. Wie Canisius, wie Orlando di Lasso von dorther nach Bayern kamen, so auch die Meister, die unter Herzog Wilhelm V. in München und Augsburg die Führung übernahmen. Nun begann erst, seit die Sammlungen nicht mehr alles verfügbare Geld verschlangen, der eigentlich jesuitische Abschnitt des süddeutschen Kunstlebens. In rascher Folge füllte sich die oberdeutsche Ordensprovinz mit neuen Kirchen. 1580—1584 entstand, wie gesagt, jene zu Landshut, 1582—1583 folgte die Salvatorkirche in Augsburg, 1583—1597 die Michaelskirche in München, 1587—1589 jene zu Ingolstadt, 1589—1591 Regensburg, bis 1601 Luzern, bis 1607 Konstanz, 1610 Hall, 1613 Freiburg in der Schweiz, 1617 Dillingen, 1618 Nürnberg, seit 1617 Eichstätt (1634 niedergebrannt, 1661 wieder vollendet), 1619 Innsbruck (1626 eingestürzt, bis 1640 neu erbaut), 1630—1632 Burghausen, 1631—1640 die zweite zu Landshut.

3093. Jesuitenkirchen.

Wer die Architekten dieser Kirchen waren, steht nicht fest. Bezeichnend aber ist, daß kein Italiener zu wirklichem Einfluß kam. War der Kampf für Rom der Jesuiten letztes Ziel, so griffen sie doch in Süddeutschland so wenig wie in den Rheinlanden nach römischen Vorbildern. Nicht von der ewigen Stadt ging die jesuitische Kunst aus, wie ja auch der Jesuitismus von außen dorthin getragen wurde: Ja, selbst die Hauptordenskirche, Il Gesu zu Rom, hatte keinen Einfluß auf die Bauthätigkeit in den Provinzen. Spanien scheint eher als die Geburtsstätte wenigstens des jesuitischen Kirchengrundrisses, wie es sich am glänzendsten im Münchner Ordensbau, der Michaelskirche, offenbarte.

Vergl. S. 335, N. 3116.

3094. Wendel Dietrich.

Dort war der vom Werkmeister Wolfgang Miller seit 1583 begonnene Bau durch Einsturz des Turmes ins Stocken geraten. Im Jahr 1587 erscheint in bayerischen Diensten der Augsburger Kistler (Tischler) Wendel Dietrich (1577 als Bürger genannt, 1562 als Mitglied einer Wiedertäufergruppe in Untersuchung, doch bald wieder in Ehren, 1587—1597 in bayerischem Dienst, † 1622), der den neuen Plan für die Jesuitenkirche schuf. Also, wie in Würzburg, geht dieser zum mindesten nicht von katholischer Seite aus, wenngleich auch der Maler Sustris Anteil an dem Werke gehabt zu haben scheint.

Dietrich war ein Schüler des Bartholomä Weißhaupt, des berühmtesten unter den damals 130 Zunftmeistern der Kistlerinnung; er hat sich zunächst im Dienst der Fugger an großartigen Holzdecken in die Baukunst eingeführt: Jene im Gasthaus Zu den drei Mohren in Augsburg, die des sogenannten Cedernsaales im Fuggerschen Schloß Kirchheim (1581), ein Prachtwerk ersten Ranges, stammen aus seiner Werkstatt, bildeten aber auch den Gegenstand des Neides und der Anfechtung seitens seiner Mitmeister. Es müssen also die bayerischen Herzoge die große Begabung auf den Mann aufmerksam gemacht haben und es scheuten sich die Jesuiten nicht, ihn, heranzuziehen; obgleich er 25 Jahre vorher mutig den Prädikanten von St. Anna gegenüber seine anabaptistischen Überzeugungen, also die weitgreifendste Anschauung von der Bedeutung der Heiligen Schrift und die geringste von jener der kirchlichen Obrigkeit bekannte: Er kenne keinen Vornehmeren über sich als Christus! Und wenn Dietrich auch angesichts der Folterwerkzeuge auf Bitten seiner Frau widerrief, so hielt er doch zum Protestantismus.

Nach Dietrichs Plan oder Modell baute man an den alten Chor ein Langhaus mit je drei Kapellen in Nischenform an jeder Seite und einer vierten, größeren, querschiffartigen. Über den Kapellen eine Empore. Das Langhaus, einen mächtigen Raum von 21 : 87 m, überdeckt ein Tonnengewölbe, das, durch in Stuck hergestelltes Rahmenwerk leicht gegliedert, in prachtvollem Schwunge die Wirkung zusammenfaßt. Die Formgebung ist eine verhältnismäßig reine, aber durchaus im deutschen Sinne gebildete, wenngleich der Schmuckeifer gebändigt ist durch ein hohes Gefühl für Maß und Gesamtwirkung. Am wichtigsten aber ist, daß hier in die deutsche Renaissancekunst eine eigenartige Planschöpfung allerersten Ranges tritt, als solche eine große, gerade in diesem Stile seltene architektonische That.

Man könnte glauben, daß die Anregung hierzu von den Jesuiten selbst käme. Aber die am Rhein und in Belgien, wie die in Italien von ihnen ausgeführten Werke sprechen dagegen, daß der Orden für sich und seine Kirchen eine bestimmte Form gefordert habe. Je nach dem Lande der Erbauung wandeln die Gestaltungen.

Auch das Jesuitenkolleg, eine der ersten, wirklich im Sinn der italienischen Renaissance erbauten Fassaden Deutschlands — ohne Giebel, mit scharf betontem Hauptgesims, — soll auf Wendel Dietrich zurückzuführen sein. Jedenfalls kam auch hier durch ihn in das Bauwesen ein größerer Zug, der sich auch in den Umbauten im kurfürstlichen Schloß nunmehr bald zeigte.

3095. Die Schweiz. Vergl. S. 180, M. 2710.

Schon die Schweizer hatten angefangen, an Stelle der heiteren Vielgestaltigkeit ein strengeres System italienischer Art einzuführen. Trat doch schon 1557 ein Meister Giovanni Lynzo aus Pergine bei Trient dort hervor, der am Bau des Regierungsgebäudes in Luzern diese Richtung einschlug. Das Rathaus zu Luzern (1602—1606, von Antoni Isenmann), das Gülten-Zunfthaus zu Basel (1588), der Spießhof daselbst (1601) und mancher andere Bau sind in strengerer Architektur, doch immer in jener behäbigen Kraft durchgeführt, die dem deutschen Stadtbauwesen eigen ist.

3096. Augsburg und Nürnberg.

Aus gleichen Quellen schöpfte Elias Holl (Sohn des Werkmeisters Hans Holl, 1573 in Augsburg geboren, seit 1596 Meister, 1602 in Venedig, † 1646), der zu Augsburg in einer Reihe städtischer Werke kraftvoll und sicher das an Palladio Erlernte in deutsche Auffassung

übertrug: Das Gießhaus (1601), das Zeughaus (1602), das Siegelhaus (1605), das Schlachthaus (1609) sind die verschiedenen Vorstufen zum Hauptwerk seines Lebens, dem Rathause (1615—1622). Aus den erhaltenen Modellen sieht man, daß Holl einen zweigeschossigen Bau nach Art palladianischer Paläste erstrebte; und daß erst das große Raumbedürfnis und der beschränkte Bauplatz ihn zwang, zwei Halbgeschosse unter diese und eines darüber anzuordnen, sowie die mächtigen Giebel und mit welscher Haube bekrönten Türme aufzusetzen; den ganzen Bau also nach deutscher Art in die Höhe zu strecken. Aber er behielt doch entschieden die schlichte Grundanlage bei, die im Hauptgeschoß für den Goldenen Saal (19 : 36 m, 17 m hoch) die stattlichste Entwicklung möglich machte. Wie die Anordnung ist die Außenarchitektur klar und einfach. Im Innern aber schufen unter seiner Mitwirkung und mit Hilfe der Kistler Jeremias Bonacker, Jakob Dietrich (dem Sohn Wendel Dietrichs), Hans Schertlin und Wolfgang Ebner (Goldener Saal, 1619—1620), der Bildhauer Kaspar Menneler und Christoph Angermayr, der Töpfer Melchior Lott von Walheim und Adam Vogt von Landsberg, der Stadtmaler Matthias Kager die glanzvolle Ausstattung, eine der prächtigsten Schöpfungen der Zeit. Das breit sich hinlagernde, nach Art römischer Paläste gegliederte Nürnberger Rathaus (1616—1620) mit seinen meisterhaft entworfenen Thoren baute Jakob Wolff († 1620) und nach ihm sein Bruder Hans Wolff. Auch er hatte in Italien seine Lehrzeit durchgemacht.

Vergl. S. 5, N. 2279.

3097. Westfalen.

So war die süddeutsche Baukunst auf dem Wege zu selbständigem Auswachsen ins Große. Spürt man ihr an, daß sie jenseits der Alpen ihre Anregung fand, so erweist sie sich doch überall stark genug im eigenen, um zu einer nationalen Art sich weiter entwickeln zu können. Aber der furchtbare Krieg brach herein, der hier, wo die Konfessionen noch vielfach gemischt nebeneinander saßen, einen besonders niederschlagenden Einfluß hatte: Namentlich die Größe der Städte erhielt die schwersten Einbußen.

Eine eigene Entwicklungsgeschichte hatten die westfälischen, hessischen und niedersächsischen Lande. Hierhin hatte Hans Raphon († 1528), ein tüchtiger, wenn auch nicht eben geistreicher Maler, die fränkische Kunstart getragen, etwa in der Art, wie sie Kranach nach Sachsen brachte. In Göttingen (Flügelaltar von St. Georg, 1506), Einbeck, Halberstadt (Flügelaltar im Domkapitel, 1508—1509) und an anderen Orten kann man seine oft figurenreichen Gemälde betrachten. In dem namentlich als Bildnismaler ausgezeichneten Ludger tom Ring (geb. zu Münster 1496, † daselbst 1547) war dann eine schärfere, wieder auf deutschen Anregungen begründete Naturauffassung zur Geltung gekommen. Zwei Goldschmiede aber waren es, die hier am kräftigsten ihre Persönlichkeit künstlerisch zur Geltung zu bringen verstanden. Der als Stecher berühmte Heinrich Aldegrever (geb. in Paderborn 1502, † um 1560), der sich als einer der zartesten und vornehmsten der Kleinmeister erweist, in seinen figürlichen Gestalten Dürer nahe steht, als Bildnismaler sich zu hoher Vollendung erhebt, vielleicht auch in Glas malte (Kirche Ste. Foy zu Conches, 1520). Und als zweiter der schon in den wuchtigen Formen der Spätzeit schaffende Anton Eisenhoit (geb. zu Warburg 1550, † nach 1603), dessen herrlichen Goldschmiedearbeiten für den Grafen von Fürstenberg zu dem Vollendetsten gehören, was die deutsche Kunst in diesem Gebiet geschaffen hatte.

Vergl. S. 209, N. 2791.

3098. Nordsächsischer Holzbau.

Die eigentlich bezeichnende künstlerische Lebensäußerung dieser Lande ist ihr Holzbau. Es fehlt an einem solchen auch nicht in anderen deutschen Landen. Prachtvoll malerisch sind die Bauten Württembergs, des Rheinlandes, namentlich der Moselgegend, Hennebergs, einiger Teile Thüringens. Er greift nach Böhmen, Sachsen, Schlesien, Pommern in verschiedener Ausgestaltung hinüber. In Niedersachsen wird er aber zu vornehmster Würde erhoben, zum Ausdruck des städtischen Wohlstandes; hier ist es nicht nur der Zimmermann, sondern auch der Holzschnitzer, der an ihm seine Kunst übt.

Die Grundlage bildet das sächsische Bauernhaus mit seiner hallenartigen Diele, seinen durch eine eingezogene Balkendecke in zwei Geschosse geteilten Seitenschiffen. Dieser Anordnung gemäß erscheint auch im bürgerlichen Wohnhaus in der Mitte die hohe Diele, neben dieser die zweigeschossigen Flügel, deren Zwischenbalkenlage stets als eingeschoben erscheint, während die über der Diele befindlichen Geschosse als aufgebaut erscheinen. Stets ragen sie ein weniges über, so daß die Balkenköpfe und Schwellen gewissermaßen ein Gesims über jedem Stockwerk bilden. Diese „Überhänge" und das reiche, mit Schnitzereien versehene Riegelwerk, sowie die steilen, nach der Straße zu aufgerichteten Giebel geben den Häusern ihren malerischen Reiz. Vorgebaute Erker, die ihrerseits wieder mit Giebel und Dach versehen sind, verstärken diesen. Überall ist die Zimmerei ihren Formen nach maßgebend, erst in später Zeit (17. und 18. Jahrhundert) drangen sich Nachahmungen des Steinbaues in die echt volkstümliche Bauweise ein. Die Städte Hessens (das älteste Haus in Marburg), Westfalens sind reich an solchen Werken. Das vollendetste liefern aber die um den Harz liegenden, wie Braunschweig (alte Wage), Goslar, Hildesheim. Hier bestimmt der Holzbau in seinen vornehmsten Leistungen noch heute das Stadtbild. Ja man kann deutlich erkennen, wie die gewohnten Holzbauformen auch den Steinmetzen umstimmen: Das Rathaus zu Lemgo (1589), jenes zu Paderborn (1612—1616), das Leibnizhaus in Hannover (1652) und viele andere erscheinen wie Übertragungen von Holz in Stein.

Vergl. S. 9, N. 2288.

3099. Kirchenbau im Norden.

Auch im Kirchenbau wurde in diesen Landen Neues geschaffen. Zwar blieben die Schlösser bei den sächsischen Anregungen: So sind die Kapellen in Bevern (1603), Gottorp in Schleswig-Holstein (1612) und andere mehr auf Grund des Torgauer Planes geschaffene Anlagen. Die Evangelischen übernahmen die Pfarrkirchen des Mittelalters, namentlich des 15. Jahrhunderts und mußten sich mit deren Einrichtung zurechtfinden. Zunächst entfernten sie fast überall den Lettner; die Gemeinde drang ins Allerheiligste, getreu der Anschauung eines allgemeinen Priestertums. Von den sieben Sakramenten der katholischen Kirche blieb nur jenes der göttlichen Einsetzung und Verheißung und die mit ihnen verbundene sinnbildliche Handlung: Die Taufe und das Abendmahl; und in geringerer Bewertung als früher die Beichte. In dem Streit zwischen Luther und Zwingli (1526—1529), in dem Luther dafür eintrat, daß die mystische Wandlung des Brotes und Weines sich vollziehe, also für die Anwesenheit Christi im Abendmahl, waren die Schweizer der Ansicht, daß die Feier nur Christi geistige Gegenwart in sich schließe. Viel wichtiger für den Gottesdienst aber war, daß beide Reformatoren das Abendmahl in zweierlei Gestalt der Gemeinde zurückgaben. Die Reformierten strebten nach einem Urchristentum unter Verleugnung dessen, was die katholische Kirche jenem hinzugefügt hatte: Luther nach einer Läuterung der bestehenden Kirche. Jene legten noch größeren Wert auf den Anteil der Gemeinde an der gottesdienstlichen Thätigkeit, namentlich auf den Gemeindegesang; während Luther neben ihm Gebet und Abendmahl hervorhob. Zu dem Predigtdienst und zum Gemeindegesang kam hier also das Sakrament. War die katholische Kirche in vorwiegendem Sinne eine Sakramentskirche, so ist die reformierte eine Predigtkirche; die lutherische aber hat zwei Brennpunkte, Altar und Kanzel. Zwei Kirchen des nordwestlichen Deutschland drücken diese Verschiedenheit aus: Die Reformierte Kirche zu Hanau (1622), eine Übertragung der auch in Holland übliche Zentralkirche nach Deutschland, mit den vieleckigen Predigtsaal mit eingebauten Emporen; an den dann später 1654 eine ähnliche, doch größere Kirche angefügt wurde; und die Marienkirche zu Wolfenbüttel (1608—1623) von **Paul Franke** († 1615), in der für die lutherischen Herzöge Heinrich Julius und Friedrich Ulrich von Braunschweig die alte dreischiffige Langhaushalle mit einschiffigem Chor ihre Auferstehung feierte; ja sogar ein Querschiff errichtet wurde, dessen Flügel als Sakristei und Vorraum, im oberen Geschoß zu Betstuben benutzt wurde. Freilich steht noch der Altar

3100. Liturgische Bedingungen.

Vergl. S. 162, N. 2669.

Vergl. S. 292, N. 3004.

vor dem Querschiff, in der Achse, dicht vor den Sitzbänken, neben ihm am Pfeiler der Kanzel sind Emporen in die Seitenschiffe eingestellt; der Chor aber ist eigentliche Tauf- und Abendmahlskirche, die ihren eigenen prachtvollen „Hochaltar" hat: Wie die Lutherischen sich infolge der Anlage der vor ihnen überall benutzten katholischen Kirchen daran gewöhnt hatten, das Abendmahl nicht als Mahl, sondern als eine in prozessionsmäßigem Hinschreiten zum Hochaltar gespendete Gabe zu empfangen; wie somit die Feier nach dem vorhandenen Gerät, nicht das Gerät nach der Feier eingerichtet wurde; so zeigt sich in der Wolfenbütteler Kirche die Wiederaufnahme der katholischen nur für den neuen Gottesdienst eingerichteten Kirche, die Unterbrechung der freien Entwicklung zu Gunsten eines einmal gewöhnten schönheitlichen Zieles. In einer Zeit, in der die Jesuiten sich in Würzburg den Inhalt protestantischer Kirchenentwicklung zu eigen machten, äußert sich hier der Verfall der Schaffenskraft der im Streittheologentum versinkenden reformatorischen Bewegung, die Rückkehr zu den gewohnten Gestaltungen. Die reizvolle Durchbildung der Einzelheiten — mehr ein Anheften von viel Schmuck als ein Gliedern der Gestalten — kann für die geistige Leere des im Grunde wieder gothischen Baues nicht entschädigen. Gleichzeitig (etwa 1615) entstand die Stadtkirche zu Bückeburg, die bei reichster Renaissancegestaltung auf dem Standpunkt der vorreformatorischen erzgebirgischen Hallenbauten verharrt.

Diese beiden Formen sind es nun, die in den lutherischen Kirchen des 17. Jahrhunderts vorwiegen. Es wird die seitliche Stellung der Kanzel zur Regel, die Schiffanordnung schwindet zu Gunsten eines flach gedeckten Saalbaues, die Emporen wachsen an Bedeutung. Aber es gelingt nicht, Altar, Kanzel, Taufstein und Orgel in ein klares Verhältnis zu einander und zur Gemeinde zu bringen; so viele Versuche hiermit auch gemacht wurden; obgleich die Theoretiker, wie der Ulmer Joseph Furttenbach (geb. zu Leutkirch 1591, † zu Ulm 1667) in seiner 1649 erschienenen Schrift über das „Kirchengebäu" eine grundsätzliche Klärung erstrebte: Es siegte der mystische Wert des Altars, des Sakraments, die Angewöhnung an den alten, bilderreichen Heiligenaltar über den Predigtstuhl, der ihm aus der Achse des Baues, aus dem nach vorn gerichteten Blick der Gemeinde zur Seite weichen muß.

3101. Schweden.

Einen Nachklang fand diese süddeutsche Art im Norden. Wie in Sachsen, wurde in Schweden aus einem Nürnberger Tischler ein leitender Architekt: Georg Rebher († 1565) nahm hier die Stelle Paul Buchners ein, indem er das Schloß zu Stockholm baute. Die Dreifaltigkeitskirche in Kopenhagen (1637—1656) baute Georg Scheffel aus Bern, die deutsche Kirche in Stockholm (1638—1642) Jakob Kristler aus Straßburg. Nach dem großen Kriege erfolgte dann eine Rückwirkung Schwedens auf Deutschland.

Vergl. S. 321, N. 3084.

Die Gegenreformation.

---

26) Die katholische Reform in Rom.

3102. Michelangelo und Papst Paul III.

Erst als der mediceische Papst die Augen zugemacht hatte, kam Michelangelo nach 18jähriger Abwesenheit nach Rom zurück, im Herbst 1534. Schon war er den Sechzigern nahe, schon wirkte um ihn ein Geschlecht, mit dem er nicht jung gewesen war, das in ihm zwar den großen Meister verehrte, aber ihn in der Nachahmung seines Wesens überflügelt zu haben glaubte. Der neue Papst dagegen, sein Altersgenosse Paul III. aus dem Hause Farnese, wußte ihn zu würdigen. Auch er gönnte dem Andenken Julius II. nicht die Riesenkraft des Meisters, aber er vertrödelte sie nicht in halben Maßnahmen, sondern setzte ihr alsbald ein neues Ziel: Ein gewaltiges Bild an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle: Das Jüngste Gericht. 1535 begonnen, 1541 vollendet, fällt die Entstehung dieses Werkes in eine Zeit der tiefestgreifenden Entscheidungen für die römische Kirche. Als Michelangelo den Auftrag erhielt, erhoffte der Papst noch eine Versöhnung mit den Gegnern der alten Kirche. Er berief um sich Männer, die sie anzubahnen strebten: Gasparo Contarini, den gelehrten Venetianer, Jakob Sadolet, der mit den Reformatoren im Briefwechsel stand; sein Beichtvater war der Kapuziner Bernardino Ochino, der später zur neuen Kirche übertrat; Bischof Morone arbeitete für den Frieden.

Vergl. S. 263, N. 2918.

3103. Das Jüngste Gericht.

3104. Religiöse Erregung.

Tief in die Volksmassen war die Erregung gedrungen; wieder war eine Zeit der wunderthätigen Heiligen erwacht, von Männern, die durch unerhörte Selbstentäußerung der Nation ein Vorbild und ihrer idealen Begeisterung ein Ziel gaben. An der Spitze San Francesco di Paola, der seinem heiligen Namensvetter von Assisi nachstrebend, kurz nach seinem Tode (1507) heilig gesprochen (1519), eine erneuerte Volkstümlichkeit der Bettelorden anstrebte, indem er seine Anhänger, die Minimen, in Lebenshaltung und Pflichtgefühl als noch tief unter den Franziskanern alter Ordnung stehend betrachtete. Die Kapuziner, von Matteo da Bassi aus Urbino, aus dem Orden der Franziskaner und durch Lodovico da Fossombrone von den Observanten abgeleitet, erstrebten eine gleiche Verschärfung der alten Bettelmönchsregel, eine absichtliche Verwahrlosung an Geist und Körper, mithin eine Verleugnung dessen, was derzeit in Italien das Höchste galt: Der Wissenschaft und Kunst, wie der Schönheit. Filippo Neri, der volkstümlichste unter den neuen Heiligen, suchte die Kirche aus der klerikalen Abschließung wieder den Tiefen der Menge nahezuführen, durch seine Andachtsübungen, wie seine frohen Feste ihre Teilnahme neu an sie zu knüpfen. Vornehme Frauen stifteten fromme Genossenschaften, die den Gefallenen und Kranken zu Hilfe kommen sollten; überall regte sich das Empfinden, daß Mildthätigkeit die harten Gegensätze zu überbrücken habe, die die neue Geldwirtschaft zwischen Reich und Arm zog. Die derb zugreifenden Kapuziner hier, die wissenschaftlich durchbildete Redeweise des aus den Vornehmsten gebildeten Theatinerordens dort kämpften gegen den immer mehr sich ausbreitenden Abfall von der

Kirche. Die Predigt, bisher allein von den ihrer alten Art entfremdeten Franziskanern und Dominikanern geübt, die Volksbelehrung in der Kirche gelangte wieder zu Ehren. Seit langer Zeit sah man wieder Priester, die sich ihrer hohen Würden freiwillig begaben, auf der Kanzel, so vor allem Giovanni Pietro Caraffa, den Bischof von Theate, den späteren Papst Paul IV.

Als Michelangelos Bild vollendet war, hatte das Tridentiner Konzil gesprochen. Die Reformvorschläge Pauls waren beiseite gelegt, die Inquisition war eingeführt, der Jesuitenorden bestätigt. Der spanische Geist, jener, der dort durch Gewalt zum Siege der Kirche geführt hatte, die unbeugsame Strenge des katholischen Gedankens hatten in Rom gesiegt, die blutige Verfolgung des Protestantismus zunächst in Italien ihren Anfang genommen.

3105. Michelangelo als Christ.

Auch in Michelangelo hatte der Umschwung seine Spuren hinterlassen. Immer tiefer versenkte er sich in die Welträtsel, immer mehr fand er im Glauben Trost. Als er sein Bild begann, wandelte er noch den Weg der zeitgenössischen Philosophie: Über Plato zur Kirche zurück. Er schritt an der Hand seiner geistvollen Freundin, der Dichterin Vittoria Colonna. Ihm klärte sich der Blick ins Unendliche, Unerreichbare; selbst Menschenbildner, erkannte er in der platonischen Idee die Weltseele als das Maß und die Form der Elemente des Chaos an; und die Menschenseele als berufen, aus ihrer Geistigkeit in die Körperlichkeit hinabzusteigen. Ihm stürmte Gott über dem Nichts dahin, um den Menschen durch seinen Willen zu erwecken, er wollte sich mit dem Unendlichen in unmittelbare Verbindung setzen, nicht biblische Geschichte darstellen, sondern sein Riesenbild zu einer Dichtung über das Weltganze erweitern. In ihm lebt der Prophetengeist Savonarolas weiter, die Erkenntnis von der Verweltlichung und Verflachung der Glaubenslehre, die Furcht vor dem Gericht. Der Tag des Zornes, der das Jahrhundert in Asche zerschlägt, der Schrecken der Zukunft, das Nahen des Richters, die Strenge seines Amtes stand drohend vor seinen Augen: Er malte das mit Grauen Erwartete an die Altarwand der Sixtinischen Kapelle, riesig, erschreckend: Die Drommete des Himmels erdröhnt, die Götzendiener des Bauches und der Faulheit bedroht der Tod, das Laster liegt offen in hellem, bis ins Herz dringendem Licht! Der Tag der Einkehr auch für den Meister war gekommen: In seiner Liebe zu Vittoria Colonna, einer in Christo geschlossenen Herzensfreundschaft, lag der Wendepunkt seines Einlenkens in die katholische Reform, die nun sein ganzes Wesen umfaßte. Das Bild zeugt hiervon. Christus in furchtbarem Ernst thronend, die Jungfrau ängstlich an ihn geschmiegt: Keine himmlische Glorie, die Heiligen nicht in friedlichen Reihen um ihn geschart. Wohl erscheinen solche: Sie weisen der Welt die Marterwerkzeuge her, durch die sie der Sünde Macht duldeten; sie erbeben selbst in Schaudern vor der Furchtbarkeit des Tages, im Gefühl der Riesenhaftigkeit der zu verwerfenden Sünde. Noch suchte Michelangelo nach Rechtfertigung durch den Glauben, wie es neben ihm Sadolet oder Morone thaten in Demut und Bußfertigkeit. Aber die Zeit war ihm vorausgeeilt und seinem Werke. Der Spötter Aretino sprach die Meinung der neuen Kirchenmänner aus, als er das Bild für einem wollüstigen Bade angemessen erklärte; indem er es lutherischer Gedanken anschuldigte. Die Geistlichen erfüllte die rücksichtslose Nacktheit der Gestalten mit Abscheu, so daß Papst Paul IV. das Bild herunterschlagen lassen wollte. Packte doch Michelangelo selbst die Furcht vor dem Wachsen des Unglaubens, wurde doch auch er ergriffen von der Leidenschaft für Vernichtung der Feinde, von dem Abscheu vor der Zerstörung der allgemeinen Kirche, vor den hoffärtigen Neuerungen der Prediger. Sein Bild that ihm nicht genug: Es war zu viel darin von Heidentum, von Renaissance, von Weltschönheit, von sündig erscheinender Kraft: Zu wenig Hingabe, Askese, Selbstentsagung! Den faustischen Zug in seinem Leben und wohl auch in seinem Bilde bereuend, stimmte er selbst der Übermalung des der Geistlichkeit Anstößigen (durch Daniele da Volterra und bis etwa 1570 durch

Girolamo da Fano) bei, wendete er sich hingebend der rückhaltslos als wahr zu glaubenden Kirchenlehre zu. Noch 1538 dachte er rein künstlerisch, schien es ihm genug, daß echte Kunst edel und fromm sei, durch den Geist, in dem sie arbeite; weil die Seele durch nichts so fromm und makellos werde als durch das Streben nach Vollendetem. 1554 bekannte er, daß nicht Malen und nicht Meißeln ihm die Seele beruhige, sondern nur die Gottesliebe, die, uns zu empfangen, vom Kreuz herab die Arme öffne. Die Todessehnsucht erfaßte ihn: Wer leben will, der sterbe; der Tod ist das Ende der Leiden; Christi Blut und Fleisch die Reinigung von der schon von der Mutter vererbten Sünde. Die Kreuzabnahme war es, die ihn nun zumeist beschäftigt.

3106. Das Grabmal Julius II.

Noch einmal fordert Paul III. von ihm Fresken: Die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Pauli in der Cappella Paolina im Vatikan: Zum erstenmal Leidensgeschichte der Heiligen (1542—1550, fast ganz zerstört). Dann erst konnte er an das Werk herantreten, dessen traurige Geschichte sich durch sein ganzes Leben zieht: An das Grabmal Julius' II. (1545 in S. Pietro in Vincoli aufgestellt): Zu Seiten des Moses zwei Standbilder des thätigen und beschaulichen Lebens, bekleidet. Das übrige machten sein Schüler Rafaello da Montelupo (geb. um 1505, † 1567?), von Giacomo della Duca (aus Palermo), die liegende Gestalt des Papstes Maso del Bosco: das Ganze ein Notbehelf, keine Erfüllung von den großen Plänen des Meisters.

Vergl. S. 251, M. 2885.

3107. St. Peter.

Vergl. S. 257, M. 2900.

Und endlich wurde Michelangelo zu einem weiteren Riesenwerk berufen, zum Bau von St. Peter. Dort hatten inzwischen Antonio da San Gallo und Peruzzi die Oberleitung gehabt. Die Muße, die der Geldmangel während der unruhigen Zeiten erzwungen hatte, war zu umfassenden Neuplanungen benützt worden. Vierzehn Jahre lang war es ganz ruhig auf dem Bauplatze gewesen. Auch für ihn brachte erst Papst Paul III. 1534 wieder neue Mittel auf. Das Südkreuz und Westkreuz ohne die Apsiden wurden aufgeführt und eingewölbt. Die Masse des Schuttes rings um den Bau war es wahrscheinlich, die dazu führten, den Fußboden der Kirche um 3,2 m höher zu legen. Die Pfeilernischen erhielten damals ihre jetzige gedrückte Gestalt, unter dem Fußboden entstanden Gewölbe. Antonio schuf ein neues, namentlich die Westvorhalle übermäßig ausbildendes Modell, das gewissermaßen den Zentralbau verdoppeln wollte. Aber das waren immer noch zwecklose, ins Weite schweifende Versuche: Noch war man weit davon entfernt, den ursprünglichen, ja, den durch Peruzzi eingeschränkten Entwurf aus der Zeit Leos X. zu vollenden. Das weitere Planen erscheint daher fast wie ein müßiges Versuchen der Kräfte der Dommeister.

3108. Antonio da S. Gallo.

San Gallos Hauptwerk in Rom ist der Palazzo Farnese; seit 1530 der Herrensitz des süditalienischen Geschlechtes, das nun durch den Kardinal Alessandro Farnese in Rom an Stelle der Medici trat. Der Bau ist von gewaltigen Verhältnissen, dreigeschossig, gegliedert nur durch die etwas dicht gestellten Fensterreihen. Neben der Cancellaria und ihren riesigen Fensterachsen erscheint in ihm eine stärkere Ausnützung des vorhandenen Raumes, ein Zug mehr zur Bewohnbarkeit. Auch ist auf die innere Raumfolge, auf bequeme und großartige Treppenanlagen mehr Gewicht gelegt. Schön und edel sind die Einfahrtshalle und der Hof ausgebildet. Doch führte San Gallo den Bau nicht zu Ende. Neben diesem entwickelt er in Rom und durch fast ganz Italien eine großartige Bauthätigkeit, namentlich in Anlage von zierlich durchgebildeten Kapellen und mächtigen Festungswerken.

Vergl. S. 241, M. 2868.

3109. Peruzzi.

Peruzzi wetteiferte in Rom mit ihm durch den Palazzo Massimi alle Colonne (seit 1535). Dieser Bau ist der erste größere, den eines der altheimischen römischen Geschlechter sich errichten ließ; der erste Beweis dafür, daß diese sich der friedlichen Ordnung des städtischen Wesens fügten: Denn durch die offene Säulenvorhalle, die heitere Anordnung, die köstliche Frische der antiken Auffassung stellt der Bau sich fast den Villen jener Zeit nahe,

obgleich er mitten in der Stadt, in ursprünglich engem Straßengewirre stand. Ähnlich der Palazzo della Linotta, wahrscheinlich Peruzzis Werk, erbaut für einen Farnese, der Palazzo Spada (von Giulio Mazzoni, seit 1540).

3110. Michelangelo an St. Peter.

Michelangelo unterzog sich der Leitung von St. Peter ungern, mehr aus Pflichtgefühl. Nur seine Frömmigkeit und seine Liebe zu Gott und dem Apostelfürsten bewogen ihn, wie seine Anstellungsurkunde von 1546 sagt, das Amt des Baumeisters zu übernehmen. Man konnte ihm vertrauen: Errichtete er doch eben (1547) im Hauptgesimse des Palazzo Farnese ein Meisterwerk der Massenbeherrschung, das erste wirklich für die Gesamthöhe des mehrstöckigen Baues angemessene Gesims in Rom, Cronacas Gesims auf dem Palazzo Strozzi in Florenz an Kraft und Schönheit entsprechend.

Michelangelo griff beim Grundplan von S. Peter auf Bramantes Entwurf zurück: Ein griechisches Kreuz mit vier Apsiden; in den Ecken quadratische Nebenräume; als Schauseite ein geradliniger Abschluß des einen Flügels, davor eine Reihe von zehn Säulen und eine zweite von deren vier. Die Abmessungen dieser Säulen bestimmen die Gliederung der Seitenansichten und deren Pilasterordnung, über der ringsum eine sehr hohe Attika angeordnet ist. Die Trommel der Kuppel ist belebt durch Säulenpaare; das stark verkröpfte Gesims über ihnen führt zu den Rippen der Kuppel über, die nicht mehr als Halbkugel gebildet, sondern gleich jener zu Florenz schlanker emporgezogen ist. Manche alte Bauteile mußten geändert, die Mauermassen an vielen Stellen verstärkt werden. Mit Pauls III. Tod (1549) endete bald der Eifer für das Riesenwerk. Unter Julius III. gingen die Gelder nur spärlich in die Kasse des Bauvorstandes ein; als Michelangelo 1564 die Augen schloß, war die erste Kirche der katholischen Christenheit immer noch nicht mehr als eine mächtige Ruine. In nun einem Jahrhundert des Ringens hatte die Baukunst in Rom ihren großen Sieg noch nicht erfechten können.

3111. Michelangelos Gegner.

Man war wohl überall in Zweifel, ob der greise Meister als Bauleitender am rechten Platze stehe. Viele, darunter vor allem der Architekt Nanni di Baccio Bigio, sprachen es ganz laut aus, er verstehe nichts von Baukunst. Ihn hielt weniger die Anerkennung der Zeitgenossen als sein gewaltiger Ruhm auf seinem Posten und vielleicht auch nicht zu kleinem Teil der Umstand, daß der Bau thatsächlich nicht erheblich fortschritt, daß man das Ende des Gewaltigen bei der geringen Bauthätigkeit glaubte abwarten zu dürfen.

Denn das, was man damals Verständnis im Bauwesen nannte, war etwas ganz anderes als das, was Michelangelo erstrebte: Er suchte in sich selbst den Ausdruck, die Formen, die Sprache, in der er sein Gotteshaus bauen wollte. Er hat nie nach Regeln geforscht und hatte die gefundenen nie über sich herrschen lassen. Er wollte nicht den Alten nachlaufen, sondern, über sie hinausgehend, Eigenes bilden. Immer haben die Formengerechten an ihm zu tadeln gefunden. Und gerade damals wurde der Klassizismus in Rom, in der katholischen Kirche auf den Thron gehoben: Endlich ein Gesetz, nach dem die Kirche die Kunst meistern, die Willkür in ihr überwinden konnte.

3112. Vignola.

Der Architekt nach Julius' III. (1550—1555) Sinn war anderer Art als Michelangelo: Giacomo Barozzi (genannt Vignola, geb. zu Vignola 1507, seit 1550 päpstlicher Baumeister, † 1573 zu Rom). Der zweite Medicäer auf dem römischen Throne hatte wieder Wichtigeres zu thun, als St. Peters Kirche zu bauen: Er schuf die Vigna di Papa Giulio, als das Hauptwerk seiner Regierungszeit, ein reizvolles, in echt klassischem Sinne gehaltenes Prunkwerk, an dessen Schmuck so ziemlich alle in Rom verfügbaren Künstler thätig waren. Aber auch die Farnese beschäftigten Vignola. Am Palazzo Farnese zu Piacenza zeigt er sich als Schüler des Antonio da San Gallo: Ein Riesenwerk, nur gegliedert durch Fenster und Gurtgesimse, der erste römische Bau außerhalb Roms, mächtig, schwerfällig, freudlos. Gleicher

Art das Schloß Caprarola für Alessandro Farnese, ein von Bastionen eingefaßtes Fünfeck, hoch über Treppenbauten thronend, das echte feste Haus eines prachtliebenden, zuerst für seine Sicherheit und weltliche Macht besorgten Kirchenfürsten.

3113. Der Jesuitenorden.

Derselbe Kardinal ließ ihn die römische Ordenskirche il Gesu für die Jesuiten bauen: Der Klassizist, der strenge Vitruvianer, der Schöpfer der Regeln der italienischen Säulenordnungen, dessen Lehrbuch noch heute neben dem Palladios die Architekturschulen beherrscht, wurde nun der unbedingte Herrscher im römischen Bauwesen. In ihm sammelte sich die Schule zum immer nüchternerer Eintönigkeit, die nur hin und wieder einen Gedanken von der draußen fortschreitenden Kunst aufnahm, sonst aber sich in der ertötenden Formensicherheit wiegte, die das Erbteil des raffaelischen Wesens war. In den Konstitutionen der Gesellschaft Jesu, Ignaz Loyolas eigenstem Werk, sucht man vergeblich ein Wort, das von Kunstsinn zeuge. Es sollen Kirchen nicht gebaut, sondern nur von Wohlthätern angenommen werden; die Häuser und Kirchen sollen keine Einkünfte, nicht einmal eine Sakristei und Fabrik haben, also weder für Gottesdienst, noch für Bauwesen Gelder annehmen; man solle ohne diese auf Gott vertrauen, daß er für den Orden sorgen werde. Schenkt ihm jemand etwas, so soll ihm keine Verfügung darüber zustehen, ihm kein Recht auf Klage zukommen. Unter den Regeln aber, die zu beobachten sind, damit der Orden mit der rechtgläubigen Kirche wahrhaft übereinstimme, heißt es, man solle die Erbauung von Tempeln und deren Verzierung, ferner Bilder, *als wegen dessen, was sie vorstellen* mit bestem Recht als verehrungswürdig loben. Das ist eine sehr bemerkenswerte Äußerung des Loyola. Nicht wollte er selbst durch seinen Orden die Kirchen zieren; sondern er wollte es geschehen lassen, daß der Opfersinn anderer, die Verehrung für den Orden und für die Kirche, das Ordensheim schmücke. Nicht die Schönheit der Bilder mache diese ihm wertvoll, sondern der Inhalt, die dargestellte Heilswahrheit. Er stand inmitten der Anschauungen des Tridentiner Konzils, er brachte damit den Gedanken in kurze Form, der bisher in den bischöflichen Kirchen der Einzelländer lebte: Der Klerus lobt die Anwendung der Kunst, aber wendet sie selbst nicht an! Die Kunst soll als Geschenk der Völker der Kirche dargebracht werden, die selbst sie nicht pflegt!

3114. Das Tridentiner Konzil.

Diese Anschauungen des Ordens zeigen Loyola in vollem Einverständnis mit der ganzen katholischen Kirche. In seiner 25. Sitzung am 3. und 4. Dezember 1563 sprach das Tridentiner Konzil sich über die Kunst aus: Man solle Bilder von Christus, Maria und den Heiligen vornehmlich in den Kirchen haben und beibehalten und sie verehren, nicht weil man glaube, daß eine Gottheit oder Kraft in ihnen wohne, wegen deren man sie verehre und ihnen vertraue, wie es die Heiden thaten, — sondern weil die ihnen erwiesene Ehre auf darzustellende Urbilder (Prototype) bezogen werde. Christum und die Heiligen selbst solle man anbeten, indem man die Bilder küsse, vor ihnen das Haupt entblöße und niederknie! Es ist dies eine rein theologische Auffassung der Frage: Kein Wort vom künstlerischen Wert der Kunst, von ihr als Seelenbildnerin und Herzenskünderin; kein Wort der Anerkennung für das, was sie noch an Schönheit und Wahrheit zu bieten vermag. Dagegen beruft das Tridentinum sich ausdrücklich auf die Synode zu Nicäa in ihrer Verdammung der Bilderstürmerei.

Vergl. I. S. 390, N. 1278.

3115. Die Bischöfe und die Kunst.

Die Bischöfe sollen fleißig lehren, daß durch Bilder dem Volke die Geheimnisse der Erlösung und die Gleichnisse des Glaubens vor Augen geführt werden, um sie dem Gedächtnisse einzuprägen. Denn so können die Bilder großen Nutzen bringen, indem das Volk durch sie an Christi Wohlthaten erinnert und die Handlungen der Heiligen ihm vorbildlich werden. Sie sollen also Mittel zur Förderung der Anbetung und des Gottesdienstes sein. Bilder, die falsche Lehre bieten und zum Irrtum verleiten, sollen entfernt werden. Ebenso soll das Volk belehrt werden, daß sie die Gottheit selbst vor Augen führen und daß ihnen keine abergläubige Verehrung dargebracht werde. Und wie die Festtage der Heiligen nicht

durch Schlemmen entweiht werden sollen, ebenso soll alle Unziemlichkeit und Schamlosigkeit in den Bildern vermieden werden. Daher werden die Bischöfe zu Hütern der aufzurichtenden Kunstwerke berufen.

Die in Rom vereinten Kirchenfürsten erscheinen hier also unbeeinflußt von den Bestrebungen der Renaissance, die Bildwerke schuf und lobte, weil sie edles Menschenwerk sind, sichtbare Verwirklichung eines in der Natur oder der eigenen Seele Erschauten. Ihnen ist sie nur so viel wert, als sie der Kirche nützt oder schadet; ihnen steht, wenigstens theoretisch, ein schlechtes, aber rechtgläubiges Bild über einem guten, das eine angefochtene Thatsache darstellt. Der Gegenstand allein beschäftigt sie: Schönheit ist ihnen, wie dem Thomas von Aquino, nur der Ausdruck frommer, innerer Werte. Und diese Schönheit ist ihnen zugleich der einzige Zweck der Kunst.

Vergl. I. S. 575, R. 1871.

3116. Die Jesuiten und die Kunst.

Auch nach anderen Richtungen zeigte die Strömung der Zeit, die katholische Reform theoretisch weniger Kunstsinn als die deutsche Reformation. Die Regeln der Gesellschaft Jesu bestimmten, ihre Kirchen sollen keinen Chor zum Absingen der Horen oder Messen und anderer Offizien haben. Gerade das Fehlen des Chordienstes, als zu zeitraubend für die auf Gewissenserforschung, religiöse Übungen und öffentliches Wirken gestellten Professen, führte sie in heftigen Streit selbst mit dem dem Orden so geneigten Papst Pius V., aus dem sie siegreich hervorgingen. Noch in der Generalkongregation von 1573 wurde beschlossen, der Gesang in den Kirchen solle andächtig, sanft, einfach, nicht figuriert oder fest sein und nur an jenen Orten beibehalten werden, wo ihn die Ordensbrüder ohne die Hilfe Auswärtiger bequem ausführen können. Das eigene und das fremde Seelenheil war die Sorge des Ordens. Nicht nach alten Regeln durch die Kasteiung des Körpers die Seele Gott zu unterwerfen, ist sein Ziel, sondern durch Brechen der Seele den Körper zwingen, Gott zu gehorchen. Und Gottes Vertreter ist der Papst, Gottes Wort findet sich allein in der katholischen Kirche. Für sie zu wirken, ist der Plan des Ordens. Dies zu erreichen, werden anempfohlen: Die Messe, die Spendung der Sakramente, hauptsächlich im Beichten und im Abendmahl, die Predigten und Lektionen in der Kirche und auf der Straße, die Werke der Barmherzigkeit, schriftstellerische Thätigkeit. Die Studien der klassischen Wissenschaften sind den jungen Mitgliedern Vorbedingung zu ersprießlichem Wirken. Zur Ehre Gottes und Furcht der Seelen sollen sie in einer großartig durchgeführten Studienordnung einen festen Grund in Latein, Griechisch und Hebräisch legen; der sie befähigt, von der Höhe der klassischen Bildung in die Schule der Theologie, als der erhabensten aller Wissenschaften, einzutreten. Loyola baute nicht Kirchen in Rom, wohl aber stiftete er zwei weltberühmte Schulen: Das Collegium Romanum und das Collegium Germanicum. Die Jesuiten lehrten unentgeltlich: Das Wenige, was wir gelernt, sagte Loyola, teilen wir gern mit allen, aus Liebe zu Gott! Die Päpste und Kardinäle spendeten die Mittel. Schon 1556 war das Romanum eine weither besuchte Universität Pariser Vorbilds, 1584 waren bereits 2100 Zöglinge ausgebildet. Seit 1560 besaß es ein eigenes Haus, dessen schwerer, ernster Säulenhof wohl der ersten Bauzeit (bis 1567) angehört. Das Schulgebäude wurde bis 1582 von Bartolommeo Ammanati als ein Werk strengster Formeinfachheit, aber gewaltiger Abmessungen, errichtet. Das Germanicum, die Kampfschule gegen die deutsche Reformation, wurde 1552 gegründet.

3117. Der Gesu zu Rom.

Der Gesu ist durch seinen Grundriß bemerkenswert: Eine Zentralanlage mit einer Apsis nur gegen Osten, daran anschließend ein mächtiges Westschiff. Alle Nebenräume sind eingeschränkt, um einen großartigen, einheitlichen Hauptraum zu schaffen. Die Nebenkuppeln von St. Peter sind zu kleinen Kapellen zusammengeschrumpft; Seitenschiffe fehlen; an ihrer Stelle längs der Seitenwände des Schiffes tiefe Kapellen. Die Jesuiten, die am Rhein gotisch bauen ließen, bauten in Rom spanisch. Borgia brachte die Grundrißidee aus seiner

Vergl. S. 184, N. 2727.

Heimat Katalonien herüber; die Saalkirchen Spaniens sind das Vorbild, dem Vignola die Kuppel von St. Peter hinzufügte. War er es doch gewesen, der als Nachfolger Michelangelos auch dort dessen Kuppelform an den Nebenkuppeln zur Ausführung brachte — wie probeweise, sehr im Gegensatz zum Modell des älteren Meisters. Derselbe Gedanke in den Hauptformen wie in München. Daß dies der eigentlich jesuitische Gedanke am Bau ist, beweist der Umstand, daß Vignola an der gleichzeitig erbauten Kirche Sta. Maria degli Angeli zu Assisi (1569) drei Schiffe zwischen den Kapellenreihen ausführte und daß in Spanien selbst, am Königshofe, an dem der Jesuitengeneral Borgia als Vertreter seines Ordens eine so einflußreiche Stellung einnahm, ähnliche Gedanken wie am Gesu hervortraten.

Vergl. S. 326, N. 3094.

Zweifellos ist gerade dieser Mann ein wichtiger Vermittler zwischen spanischem und italienischem Wesen: Der Enkel Papst Alexanders VI., hatte als spanischer Grande, Vizekönig von Katalonien, Herzog von Gandia, 1548 alle seine Würden hingegeben, um im neuen Orden der katholischen Sache zu dienen. Sein Generalat (1565—1572) gab dem Orden aufs neue den Anschein einer vorwiegend spanischen Angelegenheit.

3118. Die Kirche des Escorial.

Ein Bauwerk sei hier herangezogen, das zwar auf spanischem Boden steht, nicht für die Jesuiten errichtet ist, aber doch jesuitischen Geistes voll ist. König Philipp II. faßte den Entschluß, eine neue Gruftkirche für sein Geschlecht in Verbindung mit einem Kloster, S. Lorenzo del Escorial, zu bauen. Man rief italienische Architekten herbei: Galeazzo Alessi, Vignola, später Pellegrino Tibaldi. Seit 1559 wurde geplant, 1563 der Grundstein gelegt: Gesiegt haben aber die Spanier. Juan Bautista de Toledo († 1567?) lieferte den Plan, nachdem er in Neapel und Rom studiert, Juan de Herrera (geb. um 1530, † 1597) führte das Werk aus. Dieser war noch, alter spanischer Neigung folgend, in Brüssel in die Schule gegangen, kannte aber auch Italien. Beider Werk wurde streng klassizistisch, aber mit einem Zuge herben Ernstes, trockener Feierlichkeit, der im starrsten Gegensatz zu der älteren spanischen Kunst steht, der reichsten, formenfreudigsten der Welt. Der Umschlag dort ist geradezu erstaunlich, er offenbart den vollen Wandel des nationalen Wesens, eine Gemessenheit und Regelstrenge von fast grausamer Härte. Der Zentralgrundriß von St. Peter ist innegehalten, jedoch ohne die Apsiden, mit härterem, geradlinigem Flügelabschluß. Der Westflügel ist um ein System verlängert. In diesem haben die Kirchgänger ihren Stand, über ihnen, im Hochchor, auf einer breiten Empore, nach älterer spanischer Dominikaner-Sitte die Mönche, unter die Philipp II. sich zu mischen liebte. Ebenso erhielt der Ostflügel eine Verlängerung. Im Untergeschoß die Königsgruft, darüber, durch eine hohe Freitreppe zugänglich, der Altarplatz. Das Entscheidende im Bau ist die strengere Betonung der gottesdienstlichen Forderungen bei unentwegtem Einhalten der architektonischen Regeln, und zwar jener der strengsten der Ordnungen, der toskanischen. Das ist ein erstes Zeugnis echt jesuitischen Geistes.

27) Die Reform in Oberitalien.

3119. Italienische Jesuitenkirchen.

In Italien erscheinen bald ähnliche Bauten. Vergeblich wird man nach einer einheitlichen Stilform bei den Jesuitenkirchen suchen, wie eine solche die älteren Ordensgemeinschaften zu schaffen verstanden hatten. Bartolommeo Ammanati baute aus eigenen Mitteln die Ordenskirche in Florenz (1551), einen fast franziskanisch einfachen, flach gedeckten Saal; Alberto Schiatti baute in Ferrara eine solche (1573 begonnen) nach dem Schema der süddeutschen Ordenskirchen, einen in der Tonne überwölbten Saal mit anschließendem schmalem Chor. Der Gesu nuovo in Neapel, das Werk des Paters Pietro Provedo (1584), hält sich eng an den Escorial, ohne dessen Emporenanlage aufzunehmen. Andere Bauten schlossen sich an.

3120. Mailand.

In Oberitalien sammelte sich die Reformbewegung um den großen Mailänder Erzbischof Carlo Borromeo († 1584). Als Jüngling schon zu seiner hohen Würde gelangt, opferte er sein Vermögen, seine Gesundheit und seine Kraft der Wiederherstellung sittlichen und kirchlichen Ernstes in der Priesterschaft, der Erneuerung des Gottesdienstes, der Heiligung des Lebens durch die Askese. Der Orden der Barnabiten, dieses Gegenstück zu den römischen Theatinern, gleich ihm eine Vereinigung von Geistlichen, die der Sucht nach Ehren feierlich entsagten und der Seelsorge und dem Unterricht lebten, blühte unter seiner Herrschaft auf; die Jesuiten fanden in ihm einen starken Schützer, aber auch einen Mann, der ihre Herrschsucht zu bändigen wußte.

3121. Pellegrino Tibaldi. Vergl. S. 132, M. 2602.

Der Lieblingskünstler Borromeos war Pellegrino Tibaldi. In seiner Jesuitenkirche S. Fedele zu Mailand (seit 1569) richtete er ein Meisterwerk einfach klassischer Form auf, einen Saal als Langhaus mit je zwei seitlichen Kapellen, bescheidenem Chorraum und Apsis: Das Ganze so einheitlich und vornehm, von so starkem Raumgefühl, wie kaum ein zweites räumlich so bescheidenes Werk. Der Kunst des Alessi gegenüber, die bisher hier geherrscht hat, ist er kaum minder plötzlich zurückgegangen auf die Schlichtheit der Antike, wie Palladio. Vergl. S. 131, M. 2601. Daß Tibaldi nicht einseitig ein Kirchenideal verfolgte, beweist S. Gaudenzio in Novara (1577), einer echten Klerikerkirche mit Querschiff und lang ausgedehntem Chor. In seinen Palästen (Erzbischöflicher in Mailand 1570, Universität in Bologna 1570) befleißigte er sich nicht minder einer kräftigen, aber strengen Architektur. In seinen Fußtapfen stand sein Sohn Domenico Tibaldi (geb. zu Bologna 1541?, † daselbst 1583), der die freie und großartige Spätrenaissance fortgeführte. Eine Reihe Barnabiten nahmen diese kunstgerecht auf, unter ihnen als ein hervorragender Meister der Mailänder Giovanni Ambrogio Magenta (S. Pietro, S. Salvatore 1605—1623 und S. Paolo 1611 in Bologna); mit ähnlichem Können sein Ordensbruder Lorenzo Binago, der in S. Alessandro in Mailand (1602 begonnen) einen sehr bemerkenswerten Zentralbau schuf; ferner Francesco Grimaldi aus dem verwandten Theatinerorden, der in S. Apostoli zu Genua (1608) die Gedanken des neapolitanische Gesu fortspann; endlich der unbekannte Meister der fälschlich dem Alessi zugeschriebenen Kirche Sta. Maria in Carignano in Genua, zu der zwar 1552 der Grundstein gelegt, die aber schwerlich vor 1570 begonnen wurde; 1588 las man die erste Messe; vollendet wurde die Kirche erst um 1700. Sie galt lange als die Erfüllung dessen, was Michelangelo im St. Peter erstrebt hatte. Aber alle Verhältnisse des Baues sind ungünstig verschoben, die Einzelheiten zumeist ungeschlacht und nur das Schema in großen Zügen aus Rom entlehnt. Die örtlichen Verschiedenheiten im Stil verschwinden bei all diesen Werken mehr und mehr zu Gunsten der allgemeinen künstlerischen Regeln, die mit wachsender Sicherheit, aber auch immer geringerer seelischer Anteilnahme könnerhaft verwendet wurden.

3122. Leone Leoni. Vergl. S. 283, M. 2977.

Der Bildhauer, der in Mailand zum größten Einfluß gelangte, war der für die Niederlande und für Spanien vielfach beschäftigte Leone Leoni. Herangewachsen in vielfachen Aufträgen für Schaumünzen, hat der geistvolle Aretiner durch seine Büsten und Bildsäulen in Bronze, die er für den Kaiserhof schuf, sich in die erste Reihe der Künstler seiner Zeit gestellt. Mehrere seiner Hauptwerke blieben aber in Italien: Die Statue des Ferrante Gonzaga (in Guastalla, 1559—1564), die diesen als Imperator in ruhigem Triumph darstellt, den linken Fuß auf den zu Boden gestreckten Satyr des Neides gestützt, ist ein Meisterwerk vornehmer Kraft; das Grabmal des Giacomo de' Medici, Marchese Marignano (im Dom zu Mailand, 1560—1564), zu dessen Aufstellung Michelangelos Rat eingeholt wurde, eine prunkvolle, aber leere Architektur, zeigt mehr als gut, wenigstens in den Nebenfiguren, den Einfluß des großen Florentiners: In dem eigenen Hause in Mailand dagegen, an dessen Front sich mächtige Hermen erheben, offenbarte sich Leone als ein Meister, der heftig nach neuen Formen vordrängte.

3123. Jesuitenkollegien.

Aber für diese war Mailand noch nicht der rechte Ort. Die strenge Kirchenzucht äußerte sich in der Architektur, wie sie sich weiter unter den Borromei entwickelte: In dem überraschend ruhigen, fast palladianisch gebildeten Säulenhof des Collegio Elvetico (jetzt Archiv, von Fabio Mangone), das bestimmt war, die Kleriker für den Kampf gegen die Schweizer Reformation heranzubilden, und in dem prachtvollen Kolleg der Jesuiten, der von Francesco Maria Richini errichteten (nach 1651 vollendeten) Brera (jetzt Gemäldegalerie), tritt diese Formenruhe groß in die Erscheinung.

3124. Genua.

Die Hofanlage dieses Baues weist auf Genua: Dort entwickelte sich die von Alessi angeregte Bauweise in glänzenden Werken: Die reiche Handelsstadt, die Beherrscherin des Tyrrhenischen Meeres, äußert sich in einer Reihe von Bauten, die noch Glanz der alten Renaissancefreudigkeit verkünden. Dem Willen der Großkaufleute entsprach die harte Formenentsagung nicht: Sie wünschten Darstellung ihres Reichtums. Giovanni Battista Castello (genannt il Bergamasco) baute in flottem Dekorateurstil dort die Palazzi Centurione (jetzt Podesta) und Imperiale (1560). Er war zugleich als Maler thätig, zumeist wohl an den Schauseiten der Häuser, die mit allen Reizen der Farbe zu umhüllen die wunderbare Lichtklarheit des Genuesischen Himmels geradezu herausforderte: Er wurde später nach Spanien berufen, wie sein Genosse, der durch sonnigen Ton ausgezeichnete Maler Luca Cambiaso (geb. 1527, † in Madrid um 1585) und dessen Schüler Lazzaro Tavarone (geb. 1556, † 1641).

Merkwürdig sind die Genueser Kirchen, an der Spitze Sta. Annunziata, eine Säulenbasilika mit schlanker Kuppel über der Vierung, ein Werk von erstaunlichem Reichtum der freilich zumeist späterer Zeit angehörigen Ausschmückung. Ähnlich S. Siro (um 1580) und die angeblich von dem Jesuiten Valeriani errichtete Kirche S. Ambrogio, bei der der Kuppel schon ein bedeutender Einfluß gegönnt ist.

3125. Genueser Paläste.

Es bleibt in der Folge Genua ein Stapelplatz für die lombardischen Meister, die von hier aus Spanien mit ihren Werken versahen, wie ja auch die Maler und Stuccatoren von dort über das Meer zogen. Die Schaffenslust der wandernden Künstler von den Alpenseen hielt hier der Strenge der Auffassung die Wage, brach aber, wo sie konnte, mit doppelter Stürmigkeit hervor. Sie führten mit sich den Sinn für das Große über die Zierkunst Alessis hinaus. Rocco Luragho (geb. zu Pelsopra bei Como, † um 1590) und Taddeo Carlone (geb. zu Rovio bei Lugano) hatten Castellos Art aufgenommen, beide gleich jenem den vielverzweigten Künstlersippen angehörend, die am Süd- und Nordabhang der Alpen durch Jahrhunderte blühten. Luraghos Palazzo Doria Tursi (seit 1564 erbaut, jetzt Rathaus) wendete an der Schauseite zuerst die Alessischen Formen ins Große übertragen an, redete eine Sprache von lautestem Pathos. Dann wurde im Palazzo Balbi Durazzo (um 1619) die Hofanlage noch weiter ausgebildet, bis endlich die Jesuiten den Genueser Palastgedanken aufnahmen, indem sie 1623 ihr mächtiges Kolleg (jetzt Universität) in prunkvoller Entfaltung der örtlichen Gedanken durch den Florentiner Bartolommeo Bianco (geb. zu Florenz 1604?, † 1656) aufführen ließen. Das Leben dieses Künstlers scheint eine ständige Irrfahrt. Zuerst arbeitete er in Prag, für Wallenstein an dessen Schloß: Ihm verdankt die böhmische Hauptstadt wahrscheinlich die herrliche Gartenhalle und den Audienzsaal, Werke von einer Formenwucht und Größe, wie sie Deutschland damals noch nicht kannte. Namentlich die toskanischen Doppelsäulen der Halle sind bezeichnende Vorstufen für das, was Bianco später auch in Genua ausführte. Denn sie wiederholen sich an den prachtvollen Höfen der Seestadt. Endlich finden wir Bianco in Madrid wieder. Die prächtige Villa Paradiso bei Genua vereinte dann die Formen des Luragho mit jenen des Bianco.

3126. Maler in Genua.

Die Maler Genuas gehören gleichfalls nur zum kleinsten Teil der Handelsstadt durch Geburt an: Wußten doch die Geschlechter sich der großen Niederländer zu versichern, um durch

sie ihr Andenken für die Zukunft festzuhalten: Rubens und Van Dyck fanden hier reichliche Bestellungen auf Bildnisse, ehrende Anerkennung. Die eigenen Maler wurden nicht minder reich beschäftigt. Neben Giovanni Battista Paggi (geb. 1554, † 1627) ist Bernardo Strozzi (geb. zu Genua 1581, † zu Venedig 1644) als ein Maler von Sittenbildern frischer Auffassung zu nennen, der nicht ohne Erfolg den Niederländern beim Schaffen über die Schultern gesehen hatte und dabei nicht ohne eigene Beobachtung die ihn umgebende Welt verwertete. Die Mehrzahl der Maler waren aber immer noch die faustsicheren Lombarden: Bernardo Castello und sein Sohn Valerio Castello (1625—1659) seien genannt als Meister, deren Einfluß auf Spanien noch zu berücksichtigen sein wird.

3127. Jesuiten als Künstler.

Groß ist unverkennbar die Macht des Jesuitenordens: In Mailand wie in Genua stellen ihre Kollegien den Höhepunkt der zeitgenössischen Kunst dar. Aber man kann auch hier nicht von einem Jesuitenstil sprechen; man wird vergeblich über den allgemeinen Zeitcharakter hinaus Gemeinsames in den Bauten des Ordens finden, die ja nicht die Fratres, sondern ihre Gönner für sie schufen. Am wenigsten aber giebt es einen von den Jesuiten selbst geschaffenen Stil. Wohl haben sich nordische Künstler dem Orden angeschlossen: So der Antwerpener Blumenmaler Daniel Seghers (1614), der französische Heiligenmaler Dubreuil († 1602), der burgundische Schlachtenmaler Guillaume Courtois (geb. 1628, † 1679). Aber erst das endende 17. Jahrhundert zeigt in Andrea Pozzo einen Charakterkopf, dessen Art sich unter dem Jesuitenhut entwickelte. Italienische Künstler fehlen im Orden fast ganz! Giovanni Battista Castiglione (geb. zu Genua 1616, † zu Mantua 1670), ein Tier- und Genremaler ist der einzige einigermaßen beachtenswerte. Spanische Jesuiten, die als Künstler sich einen Namen erwarben, sind selten: Der Bildhauer und Baumeister Domingo Betran (geb. zu Vittoria, † 1590) und der aus Antwerpen stammende Maler Adriano Rodriguez (geb. 1618, † zu Madrid 1669) seien erwähnt, wenn letzterer gleich schon einer Zeit angehört, in welcher im Orden selbst tiefgreifende Wandlungen sich vollzogen hatten.

3128. Venedig. Vergl. S. 278, N. 2959.

Der eigentliche Kirchenbaumeister jener Zeit der Reform Venedigs im katholischen Sinne war Sansovino. Seit 1542 erscheinen die Jesuiten in der so lange dem Papste widerstrebenden Lagunenstadt. Laynez, der spätere zweite General, predigte auf verschiedenen Kanzeln, erklärte in S. Salvatore das Evangelium. Der alte Adel sah ihn gerne, suchte ihn in seine Paläste zu ziehen. Aber der mächtige, glühend für sein Lehramt wirkende Spanier zog es vor, in einem Krankenhause zu wohnen. Er wollte nicht jene Frömmigkeit, die nur wie eine schönheitliche Stimmung das Leben durchzog; er wollte ernste Einkehr, Verzicht auf Weltfreuden. So setzte er dem beginnenden Karneval die Trauer der Kirche entgegen und zwang Venedig, sein Lieblingsfest zu großem Teile zu opfern. Der Doge Andrea Lipomani gab sofort sein Priorat in Padua zu einer Schule des Ordens her, ließ Laynez auf die Universität Einfluß gewinnen. Rasch und entschieden kehrte Venedig zur alten Kirche zurück, die nun, durch die staatlichen Gewalten gestützt, den ketzerischen Gemeinden ein grausames Ende bereitete. 1560 ist das Jahr ihrer gewaltsamen Unterdrückung durch den Adel und damit der Beginn eines neuen Widerstandes gegen dessen Übermacht.

3129. Kirchenbau. Vergl. S. 280, N. 2963.

Wie so vieles in Venedig anders sich gestaltete als im übrigen Italien, so auch der Kirchenbau. Der Vergleich mit Padua liegt nahe. Dort entstand nach dem Plane des Andrea Riccio seit 1521 Sta. Giustina (vollendet 1532 von Andrea Morone) als eine Kirche von mittelalterlichem Grundriß, mit überreich entwickeltem Chor, im Mittelschiff mit fünf, im Querschiff mit drei meist flachen Kuppeln. Daran schloß sich der Dom (von Andrea della Valle und Agostino Righetti seit 1550 erbaut) mit doppeltem Querschiff, wieder mit Kuppelreihen gedeckt. Die alte Gewohnheit und die von Venedig vermittelte Bekanntschaft mit dem Orient ließ die am Santo eingeführte Bauweise auch auf diese merkwürdig

Vergl. I. S. 486, N. 1591.

raumweiten Kirchen sich erstrecken. In Venedig war S. Zaccaria in ähnlicher Weise errichtet worden. S. Salvatore (1506 von Giorgio Spavento begonnen, 1534 von Tullio Lombardo vollendet) beschränkte sich in der Choranlage, um den Kuppelbau kräftiger zu betonen: Drei Kuppeln im Mittelschiff zwischen kurzen Tonnengurten, hinter denen in den Seitenschiffen je vier kleine liegen: Also das gleiche System wie an den türkischen Moscheen gleicher Zeit, doch durchgeführt in schmuckreicher Renaissance. Nun aber folgte die Reihe der kleinen Geschlechtskirchen. So ist S. Martino (1540 begonnen, 1653 vollendet) nichts weiter als ein von Kapellen umgebener quadratischer Raum; S. Giorgio dei' Greci, ein schlichter Bau mit Tonnengewölbe und einer Kuppel darüber; S. Giorgio dei' Schiavoni (1551 vollendet), die Bruderschaftskirche der Slaven, wieder ein einheitlicher Saal; nur Sta. Maria Mater Domini (1540 vollendet) von reicherer, auf die Lombardi zurückgehender Querschiffgrundlage. Sind solche Kapellen und Scuolen, Kirchen für Laiengenossenschaften, gleich schon früher in Venedig gebaut, so haben sie in ihrer schlichten Grundrißgestalt doch gerade jetzt ihre Ausbildung erlangt; sie erhielten Bedeutung für das kirchliche Leben in der Zeit der Selbständigkeit Rom gegenüber. Es kam zwar nicht zur klaren Eigenform für die besondere religiöse Anschauung, es stockte auch das kirchliche Bauwesen trotz des Aufschwunges der ganzen Stadt bis zu dem Augenblicke, in dem die Pest furchtbar an ihre Mauern klopfte und zu neuen Opferthaten mahnte. An diesen Bauten war Sansovino mehr oder minder beteiligt.

Vergl. I. S. 660, N. 2138.

3130. Tizians Schule.

Sein Altersgenosse Tizian wahrte als Greis seine Stellung, als Mensch zu immer höheren Ehren steigend; er wendete sich von den kleinen Höfen ab, um dem Kaiser Karl V. und dem König Philipp II. zu dienen, und sammelte einen Schülerkreis um sich, der ihm in der Gunst der Menge, wenngleich nicht an äußeren Ehren, den Rang streitig machte.

3131. Tintoretto.

Schon war die hohe Kraft des Jacopo Robusti (genannt il Tintoretto, geb. zu Venedig 1518, † daselbst 1594) zur Reife gekommen, der 1546 in den mächtigen Altarbildern für Sta. Maria dell' Orto (jetzt Akademie Venedig) den Wunsch der zeitgenössischen Kunst erfüllte nämlich: Michelangelo und Tizian in einem Menschen vereint zu sehen. Mit eisernem Fleiß hatte er sich der zeichnerischen Kunst bemächtigt, während die malerische im Blute der Venetianer lag. Und nun schuf er im unermüdlichen Drange, Menschen zu bilden, die beiden gestaltenreichen Darstellungen des Tanzes um das goldene Kalb und des Jüngsten Gerichtes. Namentlich im letzteren vermochte er mit Michelangelo zu wetteifern: In die breite Gestaltenflut der Seligen und Verdammten warf er die Fülle von Licht und Schatten, in die Wonnen und Schmerzen den mystischen Ton einer überirdischen Welt.

Die Scuola di San Rocco wurde seit 1560 das wichtigste Feld seiner Thätigkeit: Wände und Decken füllen 56 Bilder seiner Hand. Überall die Leidenschaft eines Prometheus, der Schaffensdrang, der ihm die Hand zu raschem Arbeiten zwingt. Überall aber auch eine sieghafte Sicherheit, die Kraft des Halbgottes, die ihm gestattet, jeden Ton menschlicher Stimmung anzuschlagen, außer den schlichter Einfachheit. Ebenso in den großartigen Bildern des Dogenpalastes, namentlich in der Riesenleinwand das Paradies, das 1590 der 72jährige schuf: 25,4 m breit, 10,2 m hoch, ein Werk der alten Kirchenanschauung oder doch der wiedererstandenen, das in den Saal des großen Rates gebracht, die Senatoren zwang, sich vor Begeisterung zu umarmen.

3132. Paolo Veronese.

Und neben ihm trat Paolo Caliari (genannt Veronese, geb. zu Verona 1528, seit 1555 in Venedig, † 1588), dessen Erbe die Freudigkeit der Schule wurde, der Glanz und die Sonnigkeit des Daseins. Hervorgegangen aus der Schule der Veroneser, des Cavazzola und seine Kunstgenossen, hatte er wie Moretto den kühleren silbernen Ton kennen gelernt und trat im Besitz dieser großen Errungenschaft Oberitaliens in Venedig Tizian gegenüber. Auch

Vergl. S. 123, N. 2581.

Vergl. S. 278 N. 2958.

von den Bonifazio Veronese hatte er gelernt: Nämlich das Tagesleben malerisch zu sehen und malerisch darzustellen. In seinen Bildern erscheint, wie in manchen der älteren Niederländer die heilige Legende nur untergelegt, damit das Bild mit voller Kraft weltlich wirken könne. Er setzte die vornehme Venetianer Gesellschaft in ihrer Schönheit und ihrem Reichtum mitten in die Vorgänge der Bibel hinein; er gestaltete aus der Weltfreudigkeit heraus, die ihm das Leben, das er lebte, als das denkbar schönste und somit als das der höchsten Heiligen allein würdige erscheinen ließ. Berühmt sind seine Gastmahle, die Hochzeiten zu Kana (für S. Giorgio Maggiore, 1561, jetzt im Louvre, ein zweites in der Dresdner Galerie), das Mahl bei Simon (1566, Galerie zu Turin), das Mahl der Pharisäer (1570, Brera zu Mailand) als vollendete Schilderungen der Blütezeit vornehmer und würdiger Geselligkeit, als Zusammenstellung meisterhafter Bildnisse, unter denen z. B. in Dresden Christus als freundlich milder Mittelpunkt erscheint. Blendend wirkt er durch die strahlende Kraft der Farbe, die wunderbare Biegsamkeit und Schnellkraft des Tones, die von den blauen Wolken der groß entworfenen Architektur die Gestalten in lebhafter Körperlichkeit hervortreten läßt; durch den scheinbar sorglosen, aber immer das Bild fest zusammenhaltenden Aufbau. Wäre es die höchste Aufgabe der Malerei, schöne Bilder zu schaffen, so würde vielleicht Paolo an die Spitze der gesamten Kunst zu stellen sein. Neben Fresken weltlichen Inhalts, so namentlich jener des Palazzo Tiene bei Vicenza und der Villa Maser bei Treviso malte er auch Heiligenbilder. Die Madonna mit Heiligen in S. Francesco della Vigna, die schwungvolle Vermählung der heiligen Katharina in Sta. Caterina in Venedig, die heilige Justina in Sta. Giustina zu Padua, das Martyrium des heiligen Georg in S. Giorgio in Braida zu Verona, die Anbetung der Könige (Palazzo Borghese zu Rom) und zahlreiche andere mehr; dann Geschichtliches und Sinnbildliches im Dogenpalast, überall die Gelegenheit ergreifend, kostbare Stoffe in schweren Falten, lebhaft bewegte vollsaftige Menschen, den Prunk der Zeit darzustellen.

3133. Die Inquisition.

Vergl. S. 334, N. 3116.

Wir erfahren, daß 1571 die Inquisition Paolo Veronese vor sich berief, um ihn wegen der Form seiner Bilder zu verhören: Eine der wenigen Nachrichten von der Wirkung der Tridentiner Verdammung der nicht den kirchlichen Lehren gemäßen Kunstwerke. Man wollte nicht mehr die Heiligen in moderner Umgebung. Was schon der Dominikaner Savonarola bekämpft hatte, das nahm die dominikanische Inquisition nun wieder auf. Das Fromme lag außerhalb der Zeit, in der man lebte, es war ein Fernes, Längstvergangenes. Nicht der historische Sinn war durch Paolos Bilder beleidigt — der war kaum stärker entwickelt als 100 Jahre früher —, sondern der Idealismus, dem das Eigene schwach und das fernher Entlehnte nachstrebenswert ist.

3134. Die Bassano.

Das beweisen auch Francesco da Ponte (genannt Bassano, geb. zu Vicenza) und sein Sohn Jacopo (geb. 1510 zu Bassano, † 1592), die im Gegensatz zu Paolo die Welt unter dem Gesichtspunkt betrachteten, das vollkommene Dasein sei jenes auf dem Lande. Auch sie setzten die Heiligen unter die Leute der neuen Zeit, nur daß sie statt der Edelleute Hirten wählten. Die Söhne Jacopos, namentlich Leandro (geb. 1558, † 1623), erhielten diese Kunstart lange Zeit aufrecht.

3135. Tizian

Vergl. S. 279. N. 2961.

Während die führenden Meister der neuen Schule sich in die Gunst der Venetianer einführten, lebte nicht nur der alte Tizian, sondern stellte er auch noch seinen Mann im Wettkampfe. Seine Malart wurde immer freier: Mit wenigen raschen Strichen viel zu sagen, auf die Fernwirkung hinzuzielen, die Einzelfarben zu einem Gesamtton von innerlich glühender Leuchtkraft abzustimmen, war jetzt sein Ziel. In der riesigen Schlacht (für den Dogenpalast, 1537, 1577 verbrannt) schlug er diesen Ton an. Er malte sie auf Leinwand, weil das Fresko ihm die Absicht, seine breite, tieftönige Malerei durchzuführen, nicht ermöglichte. In dem Stiftungsbilde des Dogen Grimani, Der Glaube (1555 begonnen, im Dogenpalast),

ist an Kühnheit des rein koloristischen Aufbaues Hohes geleistet. Die alte schlichte Menschlichkeit der Andachtsbilder tritt vor der neukatholischen Leidenschaft und Brünstigkeit in Farbe wie im Gegenstand zurück: Ein Engel trägt Kreuz und Kelch dem knieenden Dogen entgegen. Die Flut der nun schon mit Hilfe von Schülern gearbeiteten Bilder wuchs sogar mit Tizians Jahren. Wie sie einheitlicher im Ton wurden, so gewannen sie auch an Lebhaftigkeit der religiösen Empfindung, oder wenigstens der religiösen Erregtheit. Es ward schwüler auf der Leinwand. Und wenngleich der Meister es noch liebte, in allegorischen Darstellungen und in meisterhaften Bildnissen der Natur nachzugehen, so ist das Verhältnis zu dieser doch mit den Jahren ein kühleres, einer festen, wenngleich außerordentlich reichen Formgebung zuliebe. In einzelnen Zügen, wie z. B. auf dem Tempelgang Mariä (Akademie zu Venedig), häufen sich die zeichnerischen Mißgriffe; selbst die Architektur ist kulissenhaft, körperlos. Aber immer dringt die Macht einer großen, in sicherer Schule gebildeten Persönlichkeit durch: Bis an sein Lebensende wußte der überalt gewordene Meister mit bewundernswerter Zähigkeit und Kraft Bilder hervorzusprudeln, die zu dem Glänzendsten der italienischen Malerei gehören.

3136. Andrea Palladio.

Der alternde Tizian, als letzter Vertreter der im 15. Jahrhundert wurzelnden Weltauffassung, reicht die Palme höchsten Ruhmes für Venedig einem Baumeister: Der Mann der nicht zu verlöschenden Kraft der Sinnlichkeit einem Denker und Wäger, dem *Andrea Palladio* (geb. zu Vicenza 1518, in den 40er Jahren mehrfach in Rom, in Vicenza und Venedig thätig, † zu Venedig 1580). Es ist kaum eine Persönlichkeit von so ausgesprochener Eigenart in der italienischen Kunst zu finden, als dieser Meister mit seinem rastlosen Eifer für die Antike, wie er sie in Rom und aus den Büchern der Theoretiker kennen gelernt hatte. Keinem ist der Unterschied zwischen dem Wesen der Renaissance und dem der Antike so klar geworden, wie dem Vicentiner, der den größten Teil seines Lebens in der bisher wenig von der Kunst berührten venetianischen Landstadt verbrachte. Er erfaßte sie nicht nur mit den Augen des Künstlers, sondern vor allem mit dem Verstande des Gelehrten. Die Forderung einer inneren Beziehung der Glieder in ihren Abmessungen zum Ganzen, einer festgegründeten Verhältnislehre hat keiner so tief erfaßt und so unbedingt an die Spitze des Schaffens gestellt. Er wollte nicht nur schön, sondern vor allem richtig bauen; er beugte sich dem Gesetz, dessen Ausbildung zugleich sein höchstes Ziel und sein größtes Verdienst ist. Vielleicht steckt in keinem Künstler der Welt mehr vom Geist der katholischen Reform als in ihm, nämlich von dem Streben aus der freien zur gesetzmäßig gebundenen Individualität zu kommen.

3137. Vicentiner Paläste. Vergl. S. 55, M. 2406.

Geschult hat er sich in seiner Vaterstadt zunächst am Bau der Basilika, d. h. des zweigeschossigen, prachtvollen Umganges um den mittelalterlichen Saal. So weit dieser Bau alle venetianischen Schmuckgebilde an Größe des architektonischen Gedankens überragt, so sehr erscheint er doch noch als ein Werk der durch Serlio vermittelten Schule des Peruzzi. Noch war jene Abklärung, man möchte sagen jene Askese der klassischen Form nicht erreicht, die später Palladios Merkmal wurde. Aber rasch schritt er in der Erkenntnis fort: Es entstanden Paläste, deren Schauseite wie Paraphrasen der gleichen einmal gewählten Melodien aussehen: Die Front mit zwei Ordnungen (Palazzo Chieregati, vor 1566, Palazzo Porto-Barbarano 1572) und mit einer Ordnung (Palazzo Valmarana 1566, gebaut unvollendet, Palazzo Marcantonio Tiene 1556). Ähnliches an Schlichtheit des klassischen Empfindens hatte ja schon Giulio Romano an den Schauseiten des Palazzo del Te in Mantua erstrebt: Hier aber kam zuerst ein Meister lediglich mit der antiken Form aus, ohne jeden Schmuck; ja sogar vielfach in minderwertigem Putz; indem er zugleich eine ruhige Vornehmheit und eine stille Größe erreichte, wie sie das neue Italien noch nicht gesehen hatte: Endlich war der Einklang aller Glieder erreicht, eine Form gefunden, die von aller Willkür frei aus dem Gesetze geboren, in der

Vgl. S. 342 Bl. 3137

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Andrea Palladio, Palazzo Chieregati zu Vicenza
Nach Photographie von Otto Schmidt, Wien

jeder Teil unabänderlich durch das Ganze bedingt schien. Kein Bau der Welt hat wohl eine solche Bewunderung, ja glühende Begeisterung gefunden, wie die Villa, die sich ein Referendär des Papstes, Paolo Almerico Capra, von Palladio auf einem Hügel nahe von Vicenza errichten ließ: Die berühmte Villa rotonda. Sie besteht aus einem runden Saal, an den sich in den Achsen vier rechtwinklige Räume und davor Säulenhallen mit Giebeln und Freitreppen legen. Die Ecken des Kreuzes füllen vier Säle. Ein Halbgeschoß zieht sich über diesen hin, erscheint als Umgang über dem Kranzgesims des Rundsaales, den eine mäßig über den Bau sich erhebende Kuppel mit Oberlicht abschließt. Das, was dem Bau, der den Gedanken der kreuzförmigen Zentralkirche auf das Wohnhaus übertrug, vor allem zu seinem Ruhm schuf, ist die vollendete Symmetrie aller Teile im Hinblick auf jede durch den Mittelpunkt gezogene Achse und die somit bedingte Harmonie aller Glieder des Äußern und Innern; mithin die vollständige Durchdringung des ganzen Baues mit einem aus ihm selbst entnommenen Maßstab. Die eigentliche Wohnlichkeit, der bisher festgehaltene Grundzug des Bildes einer Behausung für Menschen — alles wurde geopfert, um in einem Landhause, dessen Grundgeviert 12 m Breite nicht überschreitet, alle jene formalen Gedanken zum Ausdruck zu bringen, die im Kirchenbau entwickelt, an St. Peter seiner Größe wegen nicht in aller Klarheit hatten ausgesprochen werden können. Dieses Wunderwerk größter Kunst des Entwurfes ist zugleich Zeugnis eines Schönheitssinnes, der den Zweck und die Sonderart der Aufgabe völlig vergißt, um in der Vollendung der Form zu schwelgen. Was Raffael in der Malerei erstrebte, die des Individuellen entkleidete Idealität, fand hier in der Baukunst, als derjenigen, die an ihrer Formgebung der Natur gegenüber frei ist, ausgereifte Verwirklichung. Neben dieser That tritt das ganze übrige Schaffen Palladios als nur vorbereitend zurück: Es ist ein Höchstes erreicht, und mithin dem Schaffen in dieser Richtung ein Ende bereitet. Man hat tausendfach die Rotonda zu überbieten oder auch nur nachzuahmen versucht. Aber wie immer das Ursprüngliche über das Entlehnte siegt, hat man nie wieder das Vorbild erreicht: Ein formaler Gedanke war ausgedacht; er war mithin erschöpft, für die Zukunft tot.

3138. Die Villa rotonda.

Es ist Palladio nicht gelungen, ähnlich Reifes für Venedig zu schaffen. Man übertrug ihm an Stelle des in hohem Greisenalter gestorbenen Sansovino die Kirchenbauten: S. Giorgio Maggiore ist dem Entwurfe (von 1565) nach die ältere Kirche (1591 begonnen, 1609 vollendet), Il Redentore (seit 1576—1592) eher fertiggestellt worden. Daß man sich auch nach seinem Tode im wesentlichen an seinem Entwurf hielt, zeugt für den geistigen Einfluß des Meisters. Bewundernswert ist wieder die Vornehmheit der Raumwirkung. Absichtlich schuf Palladio starke Teilungen zwischen Schiff und Querhaus, um jedem Raum für sich saalartige Geschlossenheit zu geben, und somit sie in ihren Verhältnissen selbständig ausbilden zu können. Dabei gelang es ihm, die klassischen Säulenordnungen in klarere, entscheidendere Beziehungen zum Ganzen zu setzen, ihnen, mehr das als sonst erreicht wurde, die Herrschaft auch im Innern zu sichern. Dazu schuf er eingeschossige Schauseiten, dem Grundsatz folgend, daß die Einheit des Innenraums nach außen sprechen müsse. In die große Ordnung verschränkte er eine kleinere, jede mit ihren Giebeln, so daß die Seitenschiffe durch dem Dach ensprechende Halbgiebel über der kleineren Ordnung abgeschlossen wurden. Unendlich sind auch die hier angeregten architektonischen Fragen von der Nachwelt durchgebildet worden: Der innere Widerspruch der Aufgabe hat nie eine ganz reine Lösung ermöglicht. Der Grundriß der Kirchen ist aber im wesentlichen der des Gesu zu Rom: Langhaus mit Seitenkapellen, Querhaus und Chor.

3139. Palladio in Venedig.

So großartig Palladios Wirken ist, so blieb es für Venedig doch nur eine vorübergehende Erscheinung. Die Stadt trauerte nach der Pest in palladianischer Schlichtheit, sie sammelte sich rasch wieder zur alten Lebensfreude.

28) Römischer Stil.

3140. Papst Sixtus V.

Rom bildet seit der Befestigung der Kirchenreform den sicheren Mittelpunkt der klassischen Schule! Nun wuchs hier die Zahl der Kirchenbauten in einer dem Mittelalter fremden Raschheit empor. Neue Heilige, neue kirchliche Gedanken forderten neue Werke. Die Medici hatten dem Papsttum gelehrt, eine Geldmacht zu werden. Seit man erkannt hatte, daß der Stellenverkauf, früher neben dem Ablaß die sicherste Einnahme, beschränkt und gar aufgehoben werden mußte, gab Clemens VII. zuerst das Beispiel einer Geldanleihe, die sich auf die staatliche Steuer stützte, jenes Monte della fede (1526), das so rasch bei seinen Nachfolgern Wiederholung fand. So hob sich die Geldmacht der Päpste rasch, wurde Rom zum großen Finanzmarkt der Zeit, fand ein so bedeutender und thatkräftiger Papst wie Sixtus V. (1585 bis 1590), der Vernichter des im Kirchenstaat herrschenden Räuberwesens, der erbitterte Feind der Jesuiten, Mittel, auch in künstlerischer Beziehung Großes zu leisten.

3141. Die Kuppel von St. Peter.

Vergl. S. 333, N. 3110.

Die Herrschaft der Florentiner Künstler löste nun jene der Lombarden ab, die aus der Umgebung des kirchenstrengen Mailand, aus dem Gedankenkreise des Carlo Boromeo nach Rom einwanderten. Damals vollendete Michelangelos Schüler, der kräftige, formsichere Giacomo della Porta (geb. zu Porlezza 1541, † zu Rom 1604), den Gesu und zugleich in dem kurzen Zeitraum von zwei Jahren die Kuppel von St. Peter (1588—1590) gemeinschaftlich mit Domenico Fontana (geb. zu Mili am Comersee 1543, † zu Neapel 1607), einem der glänzendsten Bautechniker. Ein Menschenleben nach des großen Meisters Tod, wohl 40 Jahre nach dem Entstehen von dessen Entwurf, wurden jene herrlichen spitzbogigen Linien geschaffen, die der Kuppel den Eindruck ruhigen Schwebens, vollendeter Kraft und Leichtigkeit geben. Ja, Porta wußte die Linie schlanker und dadurch wirkungsoller zu gestalten, als das Modell sie ausweist.

Endlich ein Abschluß in dem Riesenwerke, seit um 1450 die alte Basilika niedergelegt worden war! Endlich, nach einem Jahrhundert bot die riesige Baumasse einen zwar noch unfertigen aber doch durch die unvergleichliche Größe der Kuppel beruhigenden Eindruck. Die Renaissance war dahin gegangen, ohne die große That zu vollenden, der ein Bramante, ein Raffael, ein Michelangelo ihre Kraft geweiht hatte. Das neue Rom, das sich zum Kampf gegen die Protestanten rüstete, stellte fertig, was der Schönheitssinn der Medicäischen Zeit eher aufgehalten als gefördert hatte.

3142. Erneuerungsbauten.

Im Geiste der Imperatoren herrschend erneuerte Sixtus V. die Wasserleitung, die berühmte Aqua Marcia, nun nach ihm Acqua Felice genannt, in 18 Monaten mit einer Arbeiterschar von rund 3000 Mann und mit 1½ Millionen Lire Kosten. Er richtete den großen Obelisk vor St. Peter auf, erneuerte die Säulen des Trajan und Antonin, indem er überall durch Inschrift und Bildwerk die Heiligen und seinen Namen an Stelle jener der alten Erbauer setzte. Doch, wenn er gleich durch seine Zerstörung des Septizoniums des Severus deutlich bekundete, daß er über die Altertümer herrschen wollte zu Gunsten der neuen Zeit, wenn er gleich den antiken Bildsäulen mißtrauisch und feindselig gegenüberstand; so wußte er doch für seine Neubauten keine anderen Formen zu schaffen als jene des alten Rom. Die Hauptstadt der Päpste war kunstfreundlich geworden, doch mit der Freude des Halbgebildeten, der das Fertige liebt und den Anstrebenden, Ringenden belächelt. So groß der Schaffenseifer dieses reichsten der Fürsten unter der dreifachen Krone war, so wenig bot es eigenartige stilistische Formen, einen wirklichen künstlerischen Fortschritt.

Vergl. I. S. 323, N. 1019.

3143. Straßenanlagen in Rom.

Ordnung zu schaffen, eine feste, überall regelnd einschreitende Verwaltung herzustellen, den Staat auf der Herrschaft des Beamtentums aufzubauen, war sein Bemühen. Sixtus V. waren die Ruinen als zwecklos im Wege; er wollte sie verwenden oder beseitigen, um eine Stadt zu schaffen, die von der Herrschaft eines Willen Kunde gebe. Er brach Straßen

durch die wüst liegenden Viertel, ordnete sie nach dem Gesetz der geraden Linie (Via Sistina, Via Quattro Fontane und die sich anschließenden). Die Bauten in ihrer Wucht und Größe zu steigern, sie in engere Beziehung zur von ihnen beherrschten Umgebung zu bringen, wurde die Aufgabe seiner Architekten.

3144. Kirchenbau. Vergl. S. 230 N. 2847.

Mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts setzt eine gewaltige Thätigkeit im Kirchenbau ein. Schon sind die Anlagen von landsmannschaftlichen Gotteshäusern erwähnt. Die Kirchen, die der für Roms Rückgewinnung zur Kirchlichkeit so wichtige Heilige Filippo Neri aus einer alten Basilika umgestalten ließ, sind alle groß, weiträumig, dem System des Gesu als dem nun als eigentlich kirchlich erkannten mehr oder minder angemessen, Zeugen der Einheit des kirchlichen Strebens, aber zugleich der starken Herrschaft eines mit seinen Zielen fertigen, allen Versuchen in den Hauptfragen der Planbildung abgeneigten Idealismus, arm an neuen Erfindungen. Es besteht wenig Unterschied unter ihnen; kein solcher, der eine grundsätzlich verschiedene Auffassung des Kirchenbaues bekundet. So Sta. Maria della Vallicella (von Martino Lunghi aus Vigiu im Mailändischen), S. Andrea della Valle (1594 begonnen, von Pietro Paolo Olivieri, geb. zu Rom 1551, † das. 1599), S. Salvatore in Lauro (seit 1591 von Ottaviano Mascherini, geb. zu Bologna um 1530, † zu Rom um 1610), die Cappella del Presepio an Sta. Maria Maggiore (1586 begonnen von Domenico Fontana, geb. zu Mili am Comersee 1543, † zu Neapel 1607), die ihr nachgebildete Cappella Borghese ebendaselbst (1611—1613, vom Lombarden Flaminio Ponzio), S. Ignazio (von Orazio Grassi 1626 begonnen).

3145. Schauseiten.

Portas zweigeschossige Schauseiten für S. Luigi de' Francesi (1589 vollendet) und zum Gesu sind rein dekorativ; mit Pilasterordnungen und alle Gesimslinien vielfach durchbrechenden Verkröpfungen spielend, gab er den Ton an, wie in Zukunft solche Aufgaben gelöst wurden.

3146. Palastbau.

Noch dürftiger ist der Gedankeninhalt im Palastbau, so gewaltig dieser nun in Rom sich entwickelte. Der Palazzo Farnese blieb das unerreichte Vorbild. Porta schuf die Paläste des Kapitols, deren nach Art eines Bühnenbaues nach hinten sich verengende Platzanlage auf Michelangelo zurückgeführt wird: An den Seitenbauten durch zwei Geschosse reichende Pilaster, wohl die ersten dieser Art im bürgerlichen Bauwesen; im Hintergrund der Hauptbau mit derselben Pilasteranordnung, doch vor breite Mauermassen und über einen hohen Sockel gestellt: Schon Werke eines die Bauformen rücksichtslos wie ein Ornament verwendenden Entwurfes. Aber rasch kehrte man zum Schema des Farnesepalastes zurück: So Martino Lunghi an dem riesigen Palazzo Borghese (seit 1590), Ponzio am Palazzo Sciarra, Mascherino am Palazzo Quirinale, Domenico Fontana am Palazzo Laterano (seit 1586) und später auch am Palazzo reale zu Neapel (seit 1600) schufen ruhige Massenverteilungen ohne jede Wandgliederung, dienten dem steigenden Sinne für stark schattenwerfende Profilbildungen. Namentlich die gewaltigen Maßverhältnisse dieser und zahlreicher anderer Paläste verfehlen nie ihre Wirkung. An Neuem sind sie arm, an Erfindung wenig bedeutend. Die großen Arkaden, wie sie das Kolosseum den Römern lehrte, wiederholen sich überall in den Höfen. Die nach Genueser Art doppelsäulige Anordnung im Palazzo Borghese bildet eine Ausnahme: Dagegen erscheint dieselbe Form in den großen Hallen für die Segenssprechung wieder, wie sie von Domenico Fontana an S. Giovanni in Laterano geschaffen wurde, wie an den großen, die erneuerten Wasserleitungen abschließenden Brunnenwerken: Der Fontana di Termini (1584—1587 von Domenico Fontana) und der Fontana dell' Acqua Paola (1612 von Giovanni Fontana, geb. 1546, † zu Rom 1614) und Carlo Maderna (geb. zu Bissone 1556, † zu Rom 1639); bei beiden ist der Gedanke des Triumphthores festgehalten, durch dessen Bogen die neu von den Päpsten erschlossenen Wassermassen in die Stadt herein-

quellen. Auch hier muß Formgröße und Wucht der Massen für den Mangel selbständiger Erfindung entschädigen.

3147. Villenbau.

Glücklicher ist die römische Kunst dort, wo sie sich ihrer Feierlichkeit und ihres akademischen Ernstes zu entkleiden sucht und, von dem Sockel der Erhabenheit herabsteigend, mehr dem menschlichen Behagen dienen will, im Villenbau. Hier wirkt Raffael am wohlthuendsten noch: Seine Villa Madama und Farnesina, die noch seinem Geiste nahestehende Vigna di Papa Giulio haben den Ton auf das Anmutige, Reizvolle gelegt. Und wenn Rom sich auch hier von der Größe nicht lossagen konnte, so mußten doch für die Gestaltung dieser Bautengruppe neue Wege gesucht werden. Das Streben ging in der Folgezeit dahin, Landschaft und Bauwerk möglichst eng zu verbinden, den Garten in architektonische Beziehung zum Hause zu bringen, das Haus dem Grün zu erschließen. Pirro Ligorio (geb. zu Neapel 1493, † zu Verona? 1580) schlug in der Villa Pia (1560), Annibale Lippi di Baccio Bigio in der Villa Medici (seit 1560 für Kardinal Ricci errichtet, 1590 für Kardinal Fernando de' Medici umgebaut) den Ton an: Großartige Terrassen wurden angelegt, auf denen die Blumenbeete teppichartig ausgebreitet sind; die Massen des Waldes wurden an die streng architektonischen Linien herangerückt; der Bau wird reich gruppiert, mit mächtigen Vorhallen versehen. Zum Begriff des Ländlichen schien den Römern auch der Zusammenhang mit der Antike zu gehören: Man strebte danach, die Wände mit Flachbildern und Statuen zu beleben, beim Gartenbau gefundenen oder nach alter Art neu ausgebildeten. Schon einen Schritt weiter geht Giacomo della Porta in der Villa Aldobrandini bei Frascati (jetzt Borghese, 1598—1603), deren Gartenanlagen Orazio Olivieri und Giovanni Fontana vollendeten: Eine Reihe planmäßig übereinander sich aufbauender Terrassen von zum Teil gewaltigen Abmessungen, Grottenbauten von absichtlich wilder und dadurch für ländlicher gehaltener Formgebung, ein Einzwingen der ansteigenden Hügellandschaft in das Achsensystem der Villa ist dem Bau eigen. Mehr noch der Villa d'Este in Tivoli (seit 1549 von Olivieri und Ligorio erbaut): Hier wurde der fast ungegliederte Palast auf steiler Höhe durch die Fülle der zu ihm hinaufkletternden Terrassen und Grottenanlagen zu erstaunlich landbeherrschender Wirkung emporgehoben. Mit gleichen Mitteln arbeitete noch Hans van Xanten (genannt Giovanni Vasanzio) in der Villa Borghese (um 1615).

Vergl. S. 256, N. 2898.

3148. Bildnerei.

Die Kunst, der sich Raffael am wenigsten widmete, für die Regeln der Schönheit noch nicht gefunden oder doch nicht in gleicher Sicherheit durchgebildet waren, die Bildnerei, fand in Rom naturgemäß die geringste Förderung. Obgleich hier der Boden ununterbrochen aufs neue antike Vorbilder bot, gingen doch die Meister mehr auf Michelangelos als auf die Art der Alten ein. In Guglielmo della Porta († 1577), dem Bruder des Giacomo, entstand ihm ein würdiger Nachfolger. Sein Grabmal Pauls III. († 1549) in St. Peter, mit mächtiger, ausdrucksvoller sitzender Statue und vier gewaltigen und bei oft harter Bewegung der Glieder doch edelgeformten, liegenden Gestalten am Sockel (zwei jetzt im Palazzo Farnese), in der Formgebung den Arbeiten des Daniele da Volterra verwandt, fast schon von zu schwungvollem Fluß der Linien und von völliger Beherrschung des Aufbaues in Gelenken und Muskulatur. Ähnliches, wenn auch nicht Gleichwertiges, erreichte um 1550 Bartolommeo Ammanati an den Gräbern des Fabiano und Antonio del Monte († 1533), Verwandter Julius III. Seitdem ist bis zum Eindringen niederländischer Einflüsse keine Statue in Rom geschaffen worden, die um ihrer selbst willen Bedeutung erlangte bis tief ins 17. Jahrhundert hinein. Es fehlte freilich nicht an gewandten und seiner Zeit hochgefeierten Künstlern, die namentlich an den reich ausgestatteten Papstgräbern arbeiteten: Man berief Baccio Bandinelli von Florenz für die Denkmäler der beiden Medicäerpäpste Clemens VII. († 1534) und Leo X. († 1521) in Sta. Maria sopra Minerva, deren Statuen Baccio Bigio und Raffaele

da Montelupo ausführten. Diesen an sich tüchtigen, aber keineswegs hervorragenden Arbeiten zuliebe mußte Michelangelos Plan für das Medicäergrab in Florenz Einschränkungen erfahren. Pirro Ligorio entwarf das Grabmal des Papstes Paul IV. († 1559, in Sta. Maria sopra Minerva), das die Brüder Giacomo und Thoma Casignola (aus Mailand) in entschiedener Durchbildung der Eigenart des Darzustellenden mit den reichsten Mitteln ausführten: Ein ernstes Werk trotz mancher Sonderbarkeiten.

In gleicher Art arbeitete Lionardo da Sarzana, der Verfertiger der sitzenden Statue Pius' V. († 1572), und Giovanni Antonio Paracca (genannt Valsoldo), der die gegenüberknieende des Papstes Sixtus V. († 1590) meißelte; beide in der mächtigen Kapelle des heiligen Sakraments in Sta. Maria Maggiore. Die diese stattlichen Werke begleitenden Bildsäulen sind von Gianbattista della Porta (geb. 1539, † 1594), von Antonio da Vigiu († 1572), einem Lombarden, und von Flaminio Vacca (geb. zu Rom 1538, † 1596). In der der Sakramentskapelle gegenüber gelegenen Paulinische stehen Gräber Clemens VIII. († 1605) von Silla da Vigiu und Pauls V. († 1621) von demselben. Das Grab Gregors XI. († 1378), errichtet von Olivieri (1584) wurde zur Erinnerung an die Rückkehr des heiligen Stuhles aus Avignon (in Sta. Francesca Romana) errichtet und diese in einem gestaltenreichen Flachbild darauf sein Einzug geschildert. Besonders gefährlich war den Bildnern jener Zeit das Streben ins Übergroße: Der aufgeblähte Moses in der Fontana di Termini (von Prospero Bresciano) ist ein lehrreiches Beispiel, bis zu welcher geistigen Stumpfheit die Nachahmung, das Einzwängen von Michelangelos Geist in die Regel führte.

3149. Ergänzungen antiker Bildwerke.

Den größten Ruhm erntete ein geborener Römer, Vacca, der gleich Raffael sein Grab im Pantheon fand. Gefeiert wurde er namentlich durch seine Ergänzungen der Antiken, denen er nach Kräften den bewegteren, sperrigeren Zug seines Schaffens zu geben trachtete. Im Vollgefühl der Untadeligkeit seines von den größten Meistern entlehnten Schaffens kam ihm kein Bedenken bei der Durchführung seiner Werke. Er ist einer der ersten, die sich völlig klar waren in der Überzeugung, daß sie den fremden Stil, den des alten Griechenland und Rom beherrschten und dadurch befähigt seien, im Geist der Alten ergänzend fortzuschaffen. Und zwar fehlte dabei nicht die Überhebung, daß diese Ergänzungen zugleich zu Verbesserungen werden müßten; Verbesserungen, die natürlich weiter nichts waren als Umbildungen des Alten in die Formen des 16. Jahrhunderts, aus der Ruhe in die Bewegtheit, aus der Geschlossenheit und Einfalt des Umrisses in die geschwungenen drängenden Linien Michelangelos. Rom ist dauernd die eigentliche Heimat der Verballhornung der Antiken nach Maßgabe des jeweiligen modernen Stiles geblieben, weil es sich dauernd als im Vollbesitz antiken Geistes fühlte.

3150. Die Malerschule Raffaels.

Am ungünstigsten wirkte Raffaels Einfluß auf die Malerei. Er war der erste gewesen, den seine gewaltige Begabung befähigte, jedem Wunsche der Kirche gerecht zu werden, der weit über die Schaffenskraft des einzelnen hinaus einem vortrefflich gegliederten Geschäftsbetrieb alljährlich eine Reihe großer Bilder und Bauten fertigstellen, rasch und billig die ungeduldigen Auftraggeber befriedigen konnte. Und da er mehr und mehr ein künstlerisches System, eine abstrakte ideale Form bot, die, einmal gefunden, von anderen leicht nachgebildet werden konnte, so ermöglichte er anderen, Werke zu schaffen, gegen die kein anderer berechtigter Tadel zu erheben ist, als daß sie eben nicht selbst empfunden, sondern eine Zusammenstellung fertiger Kunstware sind. Auch Michelangelo vermochte diesen römischen Zug der Gesetzmäßigkeit und Selbstentäußerung nicht zu unterdrücken. Er wurde sogar durch seine Kunst besonders gefährlich: Denn die Idealisten, wie sie aus Raffaels Schule hervorgingen, glaubten auch Michelangelos ausgesprochene Eigenart, deren Größe nun einmal nicht fortzuleugnen war, in ihre Formeln mit einschachteln zu können. Aber nur eine Zeit lang: Bald erkannten

sie in Raffael allein ihren Helden. Und mit dieser Bewunderung und Nachahmung einer in sich vollendeten Art endet die eigentliche Fortentwicklung. Erst mußte die Ermüdung an Raffael selbst eintreten, ehe wieder ein Schritt vorwärts gethan werden konnte.

3151. Daniele da Volterra.

In dessen Hauptgebiet war die Nachahmung natürlich am stärksten. Meister von erstaunlichem Können traten auf, die von den Zeitgenossen als mächtige Geister verehrt, von der Nachwelt aber bald über Gebühr herabzogen wurden. Die Nachahmer Michelangelos hielten sich noch auf einer gewissen Höhe: Sebastiano del Piombo rettete seine hohe Kunst im Technischen des Malens in seinen späteren Jahren vor dem Niedergang: Seine Bildnisse behielten dauernd ihren Wert. Daniele Ricciarelli (genannt da Volterra (geb. zu Volterra um 1510, † 1566) schuf in der Kreuzabnahme (Sta. Trinita ai monti zu Rom) ein großartiges, von pochendem Leben erfülltes Werk, das neben Raffaels besten Arbeiten bis ins 19. Jahrhundert hinein für eines der schönsten Bilder in Rom galt. Ähnlichen Ruhm genoß sein bethlehemitischer Kindermord (Uffizien zu Florenz). Und wirklich ist eine Abnahme des Könnens Raffael gegenüber nicht bemerkbar, wohl aber eine Steigerung in der völlig harmonischen Ausbildung aller Gestalten, in der stilmäßigen Vollendung. Die bezeichnendste Erscheinung ist Raffaels Lieblingsschüler Giulio Romano. Er war früh nach Mantua übergesiedelt, wo er der Nachfolger des Mantegna in der Gunst des Fürstenhauses wurde. Er baute dort den Palazzo di Corte und das Landhaus Palazzo del Te; namentlich die Gartenhalle auf dorischen Säulen zeugt von römischer Größe. Die Malereien, die er in beiden Bauten ausführte, sind aber Zeugnisse der wahrhaft erschrecklich raschen Verrohung. Man sieht seinen Werken die lächelnde Überlegenheit dessen an, der weiß, wie's gemacht wird. Hatte Marcanton Raimondi schon in Rom den Frevel, Romanos zotige Liebesbilder gestochen zu haben, mit dem Gefängnis büßen müssen, so zeigten sich an seinen Mantuaner Bildern überall die Zeugnisse der in dem Luftkreise des medicäischen Rom verderbten Einbildungskraft. Schwulstige Bewegungen sollen Michelangelo nachahmen, in der Planmäßigkeit des Aufbaues Raffael überboten werden. Während in jedem Zuge das Schielen nach fremdem Schaffen sich äußert, ist nur die alle Bilder durchziehende Lüsternheit und die Keckheit des malerischen Auftretens Giulios Eigentum. Seine Deckengemälde, namentlich aber das „Gigantenzimmer“, das den Eintretenden dadurch mitten in den Sturz der Riesen hineinführt, daß er Decke und Wände mit einem großen, architektonisch nicht geteilten Bilde überzieht, zeigen den ganzen Bankerott der raffaelischen Schule. Wohl Mantegna führte Giulio dahin, die Antike in ihren Einzelformen zu studieren: Er schuf von den Zeitgenossen um ihrer „Echtheit“ willen gefeierte Bilder der Antike, er schuf auch noch eine echt raffaelische Madonna (Galerie zu Dresden) und erwies sich hierin auch in der Fähigkeit, durch Idealismus fromm zu wirken, als seines Meisters Schüler. Aber gerade durch seine Gewaltsamkeiten errang Romano im Ansehen der Zeitgenossen und für die spätere Zeit den Ruhm eines der größten Künstler aller Jahrhunderte.

Vergl. S. 257, N. 2901.

3152. Giulio Romano.

Vergl. S. 258, N. 2903.

Noch eines! Vacca und Giulio Romano sind die beiden einzigen Römer von Geburt in dieser Zeit der Blüte römischer Kunst.

3153. Die Accademia S. Luca.

Unter den Malern ist Federigo Baroccio (geb. zu Urbino 1528, † 1612?) als ein Meister zu erwähnen, der nicht nur durch venetianische Farbengebung das Schaffensgebiet der Schule erweitern, sondern auch durch stärkere Betonung des seelischen Ausdruckes der veränderten religiösen Stimmung Raum geben wollte. Seine Landsleute, die Brüder Taddeo (geb. zu S. Angelo in Vado 1529, † 1566) und Federigo Zuccaro (geb. ebendaselbst 1542, † zu Ancona 1609), waren wohl die Maler, die sich Raffaels Art am äußerlichsten angeeignet hatten und, rasch entschlossen, sie mit erstaunlicher Leichtigkeit zu den größten Aufgaben verwendeten. Taddeo wurde daher auch von seinen Bewunderern neben Raffael im

Pantheon beigesetzt. Federigo erntete nicht minder großen Ruhm. Er nahm neben Girolamo Muziano (aus Brescia, 1530—1592) wesentlichen Anteil an der Gründung der Accademia di S. Luca in Rom. Aus einer alten Malerbrüderschaft entstand 1577 durch ein Breve Gregors XIII. eine Lehranstalt der Kunst; man folgte Vasaris Florentiner Beispiel und jenem der Caracci in Bologna: Es war durchaus verständig, daß die Meister, deren Kunst im Erlernten bestand, glaubten, daß es ohne dieses eine rechte Kunst nicht gebe; daß sie also das ihnen anvertraute Gut der Nachwelt ungeschmälert zu überlassen strebten; daß sie wieder Lehre an die Stelle der Selbsterkenntnis, Schule an die der Natur, Nachahmung an Stelle jenes eigenen Empfindens und eigenen Sehens setzten; ihren Schülern vor allem lehrten, wie die großen Meister die Welt gesehen und dargestellt haben; und sie warnten, dem eigenen, minder geübten Auge zu vertrauen: Der bezeichnendste unter den römischen Malern dieser Richtung ist Giuseppe Cesari (genannt Il Cavaliere d'Arpino, geb. zu Arpino um 1560, † zu Rom 1640). Sein Feuer und die Erhabenheit seiner Gedanken, seine Meisterschaft, ohne Naturnachahmung große Erfindungen aufzubauen, machten ihn in ganz Europa gesucht und gefeiert, an Fürstenhöfen geehrt: Heute läßt uns nur die verstandesmäßige Nüchternheit des Vortrages, die bequeme Verständlichkeit seiner Gestalten bei einem lediglich litterarischen Inhalte diese Bewunderung verstehen. Er malte der Welt, was sie schon kennen und begreifen gelernt hatte, und diese klatschte seiner und ihrer eigenen Flachheit Beifall.

3154. Rom und die Kunst.

Die römische Kunst litt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter dem die Kirche beherrschenden Zwiespalt zwischen Lehre und Leben. Die Lehre war die alte geblieben; die Renaissance mit ihrer Festlichkeit war wie eine vorübergehende Krankheit, eine zeitweilige Verweltlichung des Papsttums, überwunden. Nun war die Lehre durch das Konzil zu Trient in feste Sätze gebracht: Es war die der Gleichgültigkeit der Kirche gegen die Kunst als solche, die auch jetzt, inmitten all des eifrigen Vielschaffens, noch vorherrschte. Denn dies diente nicht der seelischen Befriedigung der Besteller, sondern ganz bestimmten kirchenpolitischen Zwecken: Es sollte helfen, die halb oder ganz Abgefallenen an die Kirche zu fesseln, ihnen die Heilslehren übermitteln. Die Reformation und das Konzil standen zwar theoretisch auf ganz gleichem Boden ästhetischer Erkenntnis: Nämlich im Kampf gegen die Bilderstürmer und in der Verteidigung der Künste um ihres theologischen Lehrwertes willen. Der sachliche Unterschied besteht aber darin, daß Luther und Calvin auch hier die trennende Wand zwischen Priesterschaft und Laientum durchbrachen und die ganze Gemeinde der priesterlichen Ansicht der mittelalterlichen Kirche über die Kunst zuführte, während die alte Kirche in der Lehre von den guten Werken das Mittel sich erhielt, den Opfersinn der Nationen rege zu halten, so daß dieser in der Kunst sich äußern konnte. Also war Luther nicht kunstfeindlicher als Rom, er führte nur strenger die beiden gemeinsamen theoretischen Ansichten durch.

3155. Sixtus V. Kunstpolitik.

Das Leben aber in Rom blieb das der Renaissance: Die Kirche war durchdrungen von dem Gefühl, an Stelle der alten Imperatoren zu stehen, und aus diesem erwuchsen ihr immer mehr sich vordrängende repräsentative Pflichten. Nicht der Papst, sondern der König des Kirchenstaates baute, ließ malen und bilden, wenngleich in dem Bewußtsein, daß er der Kirche gegenüber höhere Aufgaben habe als ein weltlicher Fürst, daß die in der Treue gegen Rom schwankenden Völker durch Prachtentfaltung gewonnen werden müßten, daß jene Gewalten am höchsten gelten, die sich äußerlich am glänzendsten geben. Das Gefühl, daß Rom die Hauptstädte aller anderen Staaten an Schönheit übertreffen müsse, wolle es seine Stellung behaupten, war gerade in den am stärksten theologischen Päpsten mächtig. Die Medici bauten Paläste, ein Sixtus V. aber sammelte durch Steuerauflage und Anlehen, durch großartige Geldgeschäfte wie durch Ämterverkauf einen gewaltigen Schatz, der ihn befähigte, Roms Einnahmen und damit die eigenen zu heben. Er verbaute Millionen in St. Peter. Die Zahl

der Einwohner vermehrte sich rasch. Rom wurde thatsächlich wieder zu einer Großstadt in einem Großstaate. Ein schweres, umständliches Formenwesen, spanische Feierlichkeit hatte die Kurie erfaßt, die Macht des Papstes den Kardinälen gegenüber war im dauernden Steigen begriffen, Strenge und Zucht walteten unter Clemens VIII. und unter dem Vollender der Wiederherstellung der päpstlichen Herrlichkeit, dem gewaltigen Borghese, Paul V.; der unermüdlich daran webte, die ganze katholische Welt zu einem Netz zusammenzufassen, das, aus ernstem Glauben, frischem Leben und starker Macht geflochten, dem alternden Protestantismus über das Haupt geworfen werden sollte: Er ist es, der St. Peter vollendete. Roms Kunstpolitik drängte auf Formalismus: Man wollte Größe und Schönheit und dankte dem am meisten, der sie rasch und ohne Umschweif zu schaffen wußte. Man wollte in der Malerei vor allem Darstellung eines Vorganges: Die Heilswahrheit sollte anschaulich werden in einer den Gläubigen angenehmen Form. Das Nackte sollte vermieden werden. Der ganz den Jesuiten ergebene Bildhauer und Baumeister Ammanati beschwor die Akademien, von dessen Darstellung, als den Gesetzen der Religion und der Sittlichkeit widersprechend, abzustehen. Alle Lehre der Zeit wendete sich gegen die Sinnlichkeit, ohne die doch keine Kunst bestehen kann; sie eiferte dafür, daß nach den guten Vorbildern unter Vermeidung von deren Fehlern geschaffen und das einmal als schön Erkannte und Gerühmte immer wieder als Grundlagen für das Neue betrachtet, Neuerungen abgewiesen werden sollen.

3156. Die Caracci.

Bei den Künstlern findet man daher keine neue Auffassung. Solange die ganze Kunst im Fortschreiten war, bildete das Lernen am Alten den ersten Schritt im Anstieg. Jetzt wurde es zur Grenze, zum Haltpunkt. Es war zweifellos eine große und folgewichtige That, als drei Maler sich in Bologna zusammenthaten, um eine Akademie zu gründen, die sie Academia degli Desiderosi, der Lernbegierigen, oder degli Incamminati, der auf den rechten Weg Gebrachten, nannten: Sie wollten der einseitigen Anhängerschaft an nur einen Meister, dem Mangel an Erkenntnis der Natur dadurch abhelfen, daß sie sich als Nachkommen der gesamten italienischen Kunst fühlten, alles Schaffen in sich verarbeiten und an der Natur messen wollten. An ihrer Spitze stand Lodovico Caracci (geb. zu Bologna 1555, † daselbst 1619), ihm zur Seite seine Verwandten, die Brüder Agostino Caracci (geb. zu Bologna 1557, † zu Parma 1602) und Annibale Caracci (geb. zu Bologna 1560, † zu Rom 1609). Zwei äußere Umstände mögen sie hierzu bewogen haben: Zunächst, daß Bologna als alte Universitätsstadt an sich einen Zug zur beschaulichen Lehrsamkeit hatte: das anatomische Theater der Universität war neben jenem Paduas das berühmteste seiner Zeit; und dann, daß es dem Vlamen Calvaert gelungen war, hier schon eine stark besuchte Schule zu gründen; endlich, weil in Rom der allzu strenge kirchliche Idealismus alle frischeren künstlerischen Regungen unterdrückte.

3157. Die Akademie in Bologna.

3158. Caravaggio.

Zeuge hierfür war einer der merkwürdigsten Meister der Zeit, der in kurzem stürmisch bewegten Leben der italienischen Kunst neue Wege zu weisen suchte, Michelangelo Merisi (Amerighi, gen. Caravaggio, geb. zu Caravaggio bei Bergamo 1569, † zu Porto d'Ercole 1609). Gebildet vom Cavaliere d'Arpino, fühlte er früh in sich den Widerspruch gegen dessen seichte Schönheitsauffassung erwachen: Er malte daher nicht Heilige und Götter, sondern die Welt, in der er lebte: Wahrsagerinnen, Spieler, Musiker, dargestellt nicht in der Absicht auf Schönheit, sondern auf Treue der Wiedergabe, beherrscht von dem Gefühle, daß durch diese allein die so übermächtige Phrase zu überwinden möglich sei. Und nachdem er zunächst noch im goldigen Ton, den er mit Meisterschaft beherrschte, der älteren Art seine Huldigungen dargebracht hatte, rang er sich auch in der malerischen Behandlung der Bilder frei, indem er auf stärkste bildnerische Wirkung ausging, auf entschiedene Betonung von Licht und Schatten, die den Bildern den Anschein geben, als seien sie bei grellem künstlichen Licht

oder unter einem Kellerfenster gemalt. Sein Streben ging entschieden auf packende Wirkung, auf unmittelbares Fortreißen des Beschauers durch die lebendig vor seinen Augen sich abspielende Begebenheit und deutliche Vorführung der Gemütsbewegung. Das war bei Gegenständen aus der heiligen Geschichte um so bedenklicher, je mehr man sich des Zwischenraumes zwischen der Wirklichkeit und den Zeiten anbetungswürdiger Ereignisse bewußt war. Der Wirklichkeitssinn, die Gegenwärtigkeit des Dargestellten stieß schon die Beschauer vielfach ab. Caravaggio litt schwer für seine Wahrheitsliebe. Mehrfach wurden seine Bilder, obgleich sie bei vielen stürmischen Beifall fanden, von den idealistisch Gesinnten wieder aus den Kirchen entfernt (S. Matthäus aus S. Luigi dei Francesi in Rom, jetzt im Berliner Museum; Tod Mariä aus der Kirche della Scala in Rom, jetzt im Louvre). Die Künste des Aufbaues kannte er sehr wohl, aber schon regte sich auch gegen sie der Widerspruch: Sein Hauptwerk, die Grablegung Christi (Rom, Vatikan), ist ein sprechender Beleg hierfür. Nicht zum Dreieck, wohl aber zu einem festumrissenen Haufen schließen sich die Gestalten der beiden Träger des nackten Leichnams des Herrn. Den drei Frauen rechts dahinter fehlt das von akademiegerechter Kunst zu fordernde symmetrische Gegenstück links. Aber trotzdem ist die Aufmerksamkeit des Auges und des Geistes so entschieden auf die linke Seite gelenkt, daß ihr ein völlig entsprechendes künstlerisches Gegengewicht zu teil wurde. Gelehrt wird aber der Welt durch dieses Bild, daß man auch außerhalb des allgemein herrschenden Gesetzes künstlerisch wirken könne: Mit der Regel wuchs die Auflehnung gegen diese empor.

3169. Die Kunst der Caracci. Vergl. S. 223 N. 2928.

In gleicher Weise setzten die Caracci in Bologna ein. Wohl begeisterten sie sich in erster Linie an dem damals halbvergessenen Correggio, suchten bei der Venetianer Farbe Hilfe, bei Tibaldi Unterweisung im Aufbau der Bilder. Die Jugendwerke zeigen deutlich die künstlerische Auffassung ihrer Verfertiger, den „Eklekticismus", das heißt die Kunst, durch Entlehnung aus vielerlei Schaffensart ein Neues zu formen. Das befähigte sie auch gemeinsam zu arbeiten. An den Fresken im Palazzo Fava zu Bologna (seit 1582) erfand Agostino den Gedanken und malte die einfarbigen figurenreichen Umrahmungen, Lodovico entwarf die Bilder, Annibale führte sie aus. Noch ist in dieser Jugendarbeit ein Streben, viel zu geben, alles zu sagen, was seine Schöpfer auf dem Herzen trugen. Aber nicht dies war es, was dem Werke laute Gegnerschaft weckte. Annibale namentlich warf man vor, seine Heiligen seien nackte Bettler, verkleidete Lastträger. Sein Streben war, in dem ihn umgebenden Menschenkreise die Vorbilder zu suchen, nach denen er sich ein Bild von dem Aussehen der Heiligen gestalten könne, nicht die ideale Gleichförmigkeit um ein Beispiel zu vermehren, sondern den Typus des Heiligen aus der Aufschauung der Menschenarten, aus Eigenem festzustellen. Wenn die Caracci heute ein Vorwurf trifft, so ist es der, daß sie in ihrem Streben nicht dauernd mit gleicher Kraft verharrten. Später (Palazzo Magnani bis 1589, Palazzo Sampieri um 1593) wurden sie klarer, ruhiger, einfacher. Der Widerspruch gegen sie, der anfangs heftig einsetzte, als gegen Verächter des Höchsten, was die Kunst geleistet habe, verstummte. Sie wurden ihren Genossen ähnlicher. Im Palazzo Farnese zu Rom (1597—1608), wo Annibale und Agostino arbeiteten, erreichen sie die Höhe der Raffaelischen Kunst, die Fähigkeit, die mächtigsten Gestalten spielend zu beherrschen, in Bewegung und Haltung ihnen die vollste Sicherheit zu leihen, den Aufbau klar, übersichtlich und doch frei von Gewaltsamkeiten zu schaffen. Sie sind wohl derber, als es Raffael war, aber sie malen Bilder, die seinen an Schönheit wenig nachstehen, wie Agostinos Galathea, Annibales Bacchuszug. Die Anlehnung an Correggios Farbenfeinheit erhöht den Reiz der Werke; der Venetianer kühne Art der perspektivischen Darstellung giebt ihnen Schwung und Leichtigkeit.

Agostino war der Gelehrte der Reihe; war in der Philosophie und all dem, was damals zu ihr gehörte, wohl bewandert: Von ihm kam der wissenschaftliche Zug in die Schule.

das Bemühen, vielerlei Kunst zu verstehen, genau zu untersuchen, nach ihrer Eigenart zu würdigen und das Beste an ihr nachzuahmen. Sein Bruder Annibale hatte die ursprünglichere Begabung: Er suchte größere Einfachheit, schlichtere Naturauffassung und folgte hierin dem Lodovico, der sich im Kampf mit den Idealisten zur Erkenntnis seiner künstlerischen Ziele durchgerungen hatte. Man spottete über die Mühe, die ihm seine Bilder kosteten: Denn jenen Malern, die in der Schule der großen Meister standen, wurde ja durch diese alles so unendlich leicht. Es schien ihnen lächerlich, an der Natur sich zu üben, da ja die beste Art, die Natur zu sehen, längst gefunden war. Die Nachbildner des Raffael wollten nicht erkennen, daß sie mit ihrem Beginnen nicht im Sinne des Meisters wirkten. Denn dieser hatte sich selbst seine Formen geschaffen, und wenn er typisch geworden war, so war er es doch zumeist in eigenen Typen. Selbst solche zu schaffen, hieß in Raffaels Fußtapfen sich bewegen, nicht dessen Typen aufnehmen. Aber diesen schwereren Weg wandelten auch die Caracci in späterer Zeit immer weniger; sie suchten wenigstens aufs neue die Bestätigung des Raffaelischen in der Natur; sie prüften die Funde der Vorgänger nach, freilich mit der Absicht, sie bestätigen und benützen zu können.

3160. Die Aufträge der Kirche.

Vor allem waren sie aber Kinder ihrer Zeit und Kinder der aus ihr erneuerten Kirche. Der werbende, kampfesfreudige Zug in dieser, die Hast, die Seelen zu erringen, und zwar die Massen zu erschüttern, um sie dem Heile zugänglicher zu machen, spricht aus ihrer Kunst. Sie ist kirchlich im Sinne der katholischen Reform, mehr leidenschaftlich als innerlich; packende äußere Vorgänge stehen ihr höher als sittliche Kämpfe. Sie liebt Vorgänge, die in ihrer vollen Wirklichkeit zu Gesicht gebracht werden sollen, so, als wäre man thatsächlich Zeuge. Und diese Vorgänge haben immer im Sinn des Tridentiner Konzils einen lehrhaften Zweck: Das Gute siegt im Geiste, selbst wo thatsächlich der Gute unterliegt. Der Gute leidet körperlich, indem er seelisch triumphiert. Jesuitenart war es, die Welt in eine schlotternde Angst vor dem Grausen der Hölle zu versetzen: Die furchtbarsten irdischen Schmerzen, erduldet um des Glaubens willen, waren ihnen das befreiende und beseligende Vorspiel für das unsagbar Gräßlichere, was die Sündigen bedrohte. Die Nervosität der hellenistischen Zeit verdrängte die Gelassenheit der älteren Meister. Die Herrlichkeit und das Grausen des Leidens wurde gefeiert. Dazu brauchte man kecke Gegensätze. Nicht mehr wagte man, wie einst die Niederländer, die Bösen häßlich zu bilden, denn die Schönheit sollte überall das Werk durchleuchten. Nicht mehr suchte man nach eigenartigen Menschen, um die seelische Verschiedenheit klar zu legen: Ein paar große Züge kennzeichnen hinreichend die Sonderart; man hielt sich nicht damit auf, die Nebengestalten mit Sorgfalt ihrem seelischen Werte nach festzustellen. Nur die sinnliche Kraft, das derbe Übermaß der Leiber über die Seele, die deutliche Wiedergabe der bösen Handlung steht den Guten gegenüber, die duldend oder handelnd, in ihrer Zerknirschtheit oder Seligkeit sich weniger durch ihr ganzes Sein als durch ihre augenblickliche Haltung von jenen Bösen unterscheiden.

Vergl. I. S. 164, N. 489.

3161. Kunstbildung.

Die Caracci suchten eifrig nach den Gesetzen der Kunst, und wenn wir auch nur mangelhaft darüber unterrichtet sind, wie sie diese in Worte faßten, so spürt man deren Wirken doch in ihren und ihrer Schüler Werken: Bildung übermittelte das Verständnis für das Schaffen der alten Meister. Das heißt: Der Unterricht sollte die Lücken im Vermögen der Einzelnen so weit füllen, daß er sich auf gleiche Bahn mit den stellen könne, die einst den Grundbau des Schaffens errichteten. Der Schüler sollte all das zu seiner Verfügung haben, was jene erdachten. Der große Mensch fördert die Welt, so daß ihr Gedanken geläufig werden, die früher selbst dem Tiefbeanlagten verborgen geblieben waren. Die Menschen lernen nun zwar mit der Zeit mehr, sie werden aber nicht mehr. Sie überragen ihre Vorgänger an Umfang der Erkenntnis, nicht wie sie so gern von sich selbst glauben, an Kraft der Erkenntnis.

Und diese ist's, die den Menschen groß macht. Luther wußte nichts von Elektricität, steht also an Bildung jedem Modernen nach, obgleich unsere Zeit einen Menschen seinesgleichen nur einmal besaß. Die Caracci und ihre Schüler konnten mehr als viele ihrer Vorgänger: Kunstgeschichtlich messen darf man sie aber nur am Eigenen. Es ist nicht gering, aber es ist gering im Verhältnis zu dem, was sie ihrer Zeit galten. Rasch begriff nach ihrer Art der junge Maler der Barockzeit, was vorher die Besten mit Daransetzung ihres ganzen Seins gesucht hatten: Perspektive, Geschichte, Anatomie wurden eifrig betrieben; man zeichnete nach Gips und nach Stichen; man übte sich durch Kopieren guter Vorbilder; man schuf den Kunstunterricht, der seitdem auf allen Akademien herrschte. Die Unterweisung kam nun nicht vom Meister selbst, sondern dieser war nur der Mittelsmann zwischen den größeren früherer Zeit und dem kommenden Geschlecht: Er lehrte nicht, wie er die Natur sah, sondern wie jene sie empfanden.

3162. Rückblickender Zeitgeist.

Wie die Niederländer vor einem Jahrhundert erkannt hatten, daß sie von den Italienern überflügelt seien, so erkannten jetzt die Italiener, daß sie der Zeit ihres eigenen Glanzes nicht mehr gewachsen wären. Treibt die Eigenart des Menschen ihn auch unwillkürlich zu neuem Ausdruck, da er aus neuer Zeit und neuem Geist heraus schafft, so war doch nicht dieser, sondern das rückwärts Liegende das gesuchte Ziel. Zum mindesten die Form wollte man erhalten, die einst geschaffen war. Dem Inhalt gab ja die veränderte Auffassung des Lebens von selbst neue Werte.

3163. Geschichtskunst.

In allen Dingen entfernte sich die Kunst vom Gegenwärtigen: Die Kleidung im Bilde wurde eine feststehende. In jener Zeit, in der man begann, die Trachtenkunde bis zu einem gewissen Grade zu betreiben, hörte man auf, den modernen Menschen in das Heiligenbild einzuführen. Dort, wo dies noch möglich war, beispielsweise in der Darstellung frommer Mönche, war man daher auch freier, vertiefter, innerlicher. Sonst fühlte man sich behindert durch den Zwischenraum zwischen der geschilderten und der gegenwärtigen Zeit, man empfand jene allein als die künstlerische. Die Antike, die Maler der Hochrenaissance boten den Neuen das Gewand wie die Gliederpracht dar, an der nicht mehr zu rütteln war. Die Übermenschen Michelangelos verschwanden, ebenso wie die schlanken Figuren der Zeit vor ihm, vor einem Mittelmaß, wie es Raffael nach dem Vorgange der späten Antike aufgenommen.

3164. Verhältnis zur Natur.

Zwar sprach man mehr denn je vom Wert der Natur als Vorbild, doch betrachtete man sie mit Mißtrauen um ihrer vieler Fehlbildungen willen und lehrte diese vermeiden. So stellte man den Schüler alsbald über die Natur, der gegenüber er nicht nur nachahmend, sondern zugleich verbessernd sich verhalten solle. Denn man hatte gelernt, was schön sei und schied das Unschöne eifrig aus; ohne zu merken, daß man lediglich aus der Vielheit der Erscheinungen einseitig Weniges wählte; mithin sich selbst des geistigen Reichtums beraubte. Die Schönheit wurde zur Scheuklappe, die die Künstler hinderte, die Mannigfaltigkeit zu verwerten. Die langdauernde Überlegenheit des Bildnisses über die geschichtliche Malerei ist ein Beweis dafür, welchen Schaden der Mangel an Wahrheit und die schönheitliche Absicht dieser zufügte.

3165. Kunst der Komposition.

Dagegen heimste man eine unbedingte Herrschaft über die menschliche Gestalt ein. Man rühmte sich der Mannigfaltigkeit der Bewegungen, der zeichnerischen Sicherheit. Die Aufgabe des Künstlers war nicht mehr, die menschliche Gestalt in ihrem Knochenbau und ihrer Muskelarbeit zu ergründen, sondern sie im Bilde zu verwerten. Die Komposition ist die künstlerische Leistung, auf die hin man die Gemälde betrachten muß, will man ihnen gerecht werden: die Kunst, viele Gestalten zu einem einheitlichen und doch künstlerisch gegliederten Ganzen zu gestalten, Dreiecke aus Menschengliedern aufzubauen, die eines das andere bedingen und von denen jedes doch in sich abschließt. Annibale Caraccis berühmtes Bild: S. Rocco spendet den Armen (Dresdner Galerie) kann als Meisterwerk der völligen Herr-

schaft über die Menschengruppe gelten. Jener Mann, der den Lahmen im Schiebkarren ins Bild hineinführt, ist ein Meistergriff der Kompositionskunst: Jede Linie klug berechnet im Hinblick auf das Ganze, ohne daß die Gruppe, für sich betrachtet, irgend eine dem Zweck zuliebe angebrachte Gewaltsamkeit zeige. Dies eine Beispiel statt vieler. In seinen Himmelfahrtsbildern — es giebt deren drei größere von Annibale — wirbeln die Gestalten scheinbar durcheinander: Aber Farbe und Licht wie Zeichnung stellen die großen Linien eines zwar nicht symmetrischen, aber doch wohl abgewogenen Aufbaues fest, eines inneren Rhythmus, der den scheinbaren Zwiespalt auflöst.

Die Herrschaft über die menschliche Gestalt ist das Siegeszeichen, unter dem die Schule der Caracci vorwärts schritt. Sie scheuten nicht davor zurück, die Glieder ihrem Willen gemäß zu zwingen. Der mit seinen gespreizten Beinen sitzende Engel auf dem Bilde Annibales Triumph des Kreuzes, der der Komposition als obere Klammer dient, bezeugt das deutlich. Die Glieder greifen bei ihnen weit aus, denn sie haben meist Zwecke, die nicht nur dem Ausdruck der Einzelgestalt dienen, sondern sie sind Überführungen von Gruppe zu Gruppe. Doch wissen die Meister trotz Raffael die alte Schulaufgabe, die der Jungfrau mit dem Kinde, mit einer oder mehreren Nebenfiguren zu einer geschlossenen Gruppe zu vereinen, immer wieder neu zu lösen; derber wohl, in vollsaftigeren und geistig minderwertigen Gestalten, doch flüssiger in den Linien bei minder ängstlicher Einheitlichkeit. Ebenso die Jungfrau mit dem Leichnam Christi. Mit ernstem Bemühen suchten sie namentlich auch die Einzelgestalt zu dramatischer Wirkung zu bringen, im Seelischen des Ausdrucks sich zu bethätigen. Und wenn die Äußerungen des Schmerzes, der Hingebung, der kühnen Lust an leidender Bethätigung auch etwas zu augenfällig sind, leicht ins Rührsame und Großsprecherische fallen, so sind sie doch echte Früchte der kirchlichen Saat ihrer Zeit. Annibale malte sogar Straßengestalten und Landschaften und schlug damit eine neue Bahn ein, die seine ausländischen Schüler fortbildeten; ja er hatte im Bilde wie im Stich des schlichten Daseins sich künstlerisch zu bemächtigen gesucht, in seinen linsenessenden Bauern (Galerie Colonna in Rom), einen von den Idealisten unwürdig gescholtenen Gegenstand zu behandeln gewagt, aus den Werkstätten, aus dem Studium des Berufsmodelles ins Leben sich flüchtend.

3166. Seelischer Ausdruck.

3167. Die Bologneser in Rom.

Früh erkannte man in Rom die Bedeutung der Bologneser Schule. Doch war ihre Überpflanzung an den Tiber ihr wenig zum Heile. Das Ernsteste von dem, was sie erstrebten, erzielte dort keine Würdigung. Unter den Römern fanden die Brüder Caracci weniger Schüler als unter den in Rom ansässigen Ausländern: Der Deutsche Sandrart sagt mit Recht, daß sie ohne Ergötzlichkeit ihr Leben enden mußten.

3168. Guido Reni.

Schon Annibale und Agostino hatten ihre Schüler mit nach Rom gezogen, als sie den Palazzo Farnese mit Fresken schmückten. Bald machten sich mehrere von diesen selbständig. Guido Reni (geb. zu Bologna 1575, † daselbst 1642) hatte durch seine Fresken im Palazzo Pubblico in Bologna (seit 1598) sich einen Namen gemacht, kam 1605 nach Rom, wo Caravaggios Eigenart ihn mächtig anzog. In seiner Freske in S. Andrea bei S. Gregorio Magno in Rom (1608), brachte er besonders lebhaft und eindringlich den Vorgang, das Niederknieen des Heiligen zum Gebet am Kreuz auf dem Wege zu seiner Richtstätte zur Schau. Aber bald kehrte er aus dem Kampf zum Frieden zurück, zur Schönheit im Zeichnen und Ton, zur milden Farbenfreude: Seine Aurora im Palazzo Rospigliosi (1609) in ihrer Linienvornehmheit, der kraftvollen Anmut schreitender Mädchengestalten, ist Zeugnis hierfür: Kaum je ist die italienische Spätkunst der späten Antike näher gekommen wie in diesem Werke: Palladios Geist scheint die Malerei zu durchdringen. Bald darauf, nach Bologna zurückgekehrt (um 1612), malte Reni seine Pieta (Pinakothek zu Bologna), ein Hochbild, das willkürlich in zwei Teile zerlegt, oben den Hauptgegenstand, unten

fünf Heilige und spielende Kinder zeigt: Alles symetrisch geordnet, als sei es hundert Jahre früher aufgebaut; ein Beweis dafür, daß Reni in vielerlei Weise sich zu geben wußte: Seine Venus (Galerie zu Dresden) wetteifert an blühender Weichheit in der Darstellung nackter Frauenschönheit mit den Venetianern; seine Köpfe des dornengekrönten Christus und der büßenden Magdalena sind noch heute Lieblinge der weichherzig Frommen. Wenn man sich auch über die grobe Absichtlichkeit hinwegsetzt, mit der die Sentimentalität sich hier breit macht; wenn man erkennt, daß in dem Schieben der Augenhornhaut unter das obere Lid und dem kecken Glanzlichte auf dem Augapfel nicht eben eine große That gethan ist, muß man die Tiefe des Schmerzes, die Entschiedenheit im Ausdruck des Leidens bewundern. Man versteht es, warum Bologna bei Renis Todeskrankheit in öffentlicher Andacht für seine Genesung betete und wenn auch viele seiner späteren Arbeiten leer und handwerklich sind, warum ihm die Gunst der Menge wie der Kirche bis an sein Ende und noch bis heute treu blieb: Er schuf für Alle, keinem zu Leide, allen zur Freude — als ein Mann, der mit seinen Gaben hauszuhalten wußte, so vieles ihm gegeben war; der freilich auch nie gewagt hätte, für deren Mehrung sich mit seinem ganzen Sein einzusetzen.

3169. Domenichino

Sein Ruhmesgenosse ist Domenico Zampieri (genannt Domenichino, geb. zu Bologna 1581, † in Neapel 1641), der als Mitarbeiter der Caracci im Palazzo Farnese sich seine malerischen Sporen verdient hatte. Sein Ansehen war begründet, als er 1608, gegenüber von Renis Bild in S. Andrea, die Geißelung des heiligen Andreas geschaffen hatte. Es ist eins jener Märtyrerbilder, die nun immer häufiger werden: Das körperliche Leiden sollte in allem seinen Schauder vor Augen geführt werden. Die letzte Lust der Übersättigten ist die Grausamkeit, die Übermüdung am Genuß zeitigt den Wunsch nach Zerstörung des Reizvollen. Diese Grausamkeit wurde eines der Merkmale der Kunst des 17. Jahrhunderts; mit der Sachkenntnis des Henkers wurden die Peinigungen der Heiligen dargestellt. Man suchte eifrig den widrigsten Augenblick: Hier liegt der Heilige nackt ausgestreckt auf der Bank, Zuschauer drängen sich entsetzt zu dem Vorgang: Denn schon richten sich die Henker zur Geißelung. Für St. Peter malt Domenichino die Marter des heiligen Sebastian (jetzt in Sta. Maria degli Angeli): Wie oft hat die Renaissance diesen Gegenstand dargestellt! Ihr ist's nicht um den Heiligen und sein Leiden, sondern um die Gelegenheit zu thun, einen nackten Mann zu schildern: Die Kirche des 17. Jahrhunderts wollte, daß das Leiden, die Legende zur Schau käme. Und die Kunst erfüllte diesen Wunsch. Hier schmerzen die Pfeilwunden, hier fließt warmes Blut, hier schreien die Zuschauer in Schrecken und Wut auf und sprengen die mauritanischen Reiter mitten in das Gedränge des christlichen Volkes: Das ist ein Geschichtsbild, das einen Vorgang erzählt: Es liegt nicht am Maler, daß die Phantasie der Kirche ihm solche Vorgänge zur Schmückung der neuen Gotteshäuser der katholischen Christenheit auswählte. Aber er selbst hatte wohl Geschmack daran gefunden: Er besaß eine starke und sichere Beobachtungsgabe, die ihm es leicht machte, Volksmassen in lebhafter Bewegung darzustellen; eine derbe Kraft, sie zu wirkungsvollen Gruppen zusammenzuballen. Wenn der Henker der heiligen Agnes den Dolch in den Hals bohrt (Pinakothek zu Bologna), so fließt ebenso realistisches Blut, wie wenn David mit dem Haupt des Goliath dargestellt ist: So nicht allein bei Domenichino; auch Reni malt Bilder, in denen man das Kopfabschneiden studieren kann: Judith und David wurden bevorzugte Gestalten des alten Testaments. Caravaggios Medusa (in den Uffizien) gehört mit hierher. Hier kommt die Kirche zum Ausdruck, die sich zum dreißigjährigen Kriege vorbereitet und sich deshalb die Nerven stählen muß! die Kirche, die erkannt hat, daß das mit dem Blut der Märtyrer Errungene wert sei, durch das Blut der Irrgläubigen wiederhergestellt zu werden! Hat doch das Abschreckende, Ekelerregende im Gedankengang der Zeit seine bestimmten sittlichen Werte: Wenn die Kasteiungen

3170. Die Märtyrerbilder.

selbst nicht die grausame Härte früherer Zeiten erreichten, so standen sie doch den Frommen nun deutlich im Bilde vor Augen; so schwelgte doch die Phantasie darin, sie in ihrer Gräßlichkeit auszudichten: Der heilige Hieronymus Domenichinos (Rom, Vatikan), der sterbend an den Altar geschleppt wird, um die letzte Kommunion zu erhalten, diese nackte, runzelige Halbleiche mit dem brechenden Auge, traf das, was die Besteller vom Bilde forderten: Schauer vor der übermenschlichen Leidenskraft der Gläubigen.

Zu den glücklichsten Schöpfungen der Schule gehören die Darstellungen von Heiligen, die nicht handelnd auftreten, die vielmehr in der Ruhe eines erhöhten Daseins geschildert sind. Domenichino in den zu zweien auf einem Kuppelzwickel für S. Carlo ai Catinari zusammengestellten Tugenden sind wenigstens Prachtweiber von meisterhafter Zeichnung, ebenso wie die Evangelisten auf den Zwickeln von S. Andrea della Valle groß und vornehm gebildet sind.

3171. Antike Darstellungen.

Neben dem kirchlichen Bilde stand die Antike noch hoch im Ansehen bei der Wahl der Stoffe. Die Kirche forderte Grausiges, die Darstellung des Schmerzes: in der Antike allein lächelte die Heiterkeit des Lebens. Sie gestattete die Darstellung des daseinsfrohen nackten Körpers. Aber auch ihr stand die steigende wissenschaftliche Erkenntnis entgegen. Nicht mehr, wie einst, umarmten die Künstler das Altertum mit stürmischer Liebe, sich selbst im reineren Bilde in ihr suchend. Wie der Humanismus aus einem Nachdichten der Alten zu einem sprachlichen und geschichtlichen Wissen geworden war; wie vor allem die Jesuiten verstanden hatten, die Grammatik und Rhetorik in den Vordergrund bei Ergründung des Wesens von Hellas und Rom zu stellen, die Lateinschule zur Formung des Verstandes, zur Vorstufe zur Logik auszubilden, so sollte nun die Kunst archäologisch und sachlich Richtiges schaffen. Ihr bitterster Feind, die Wissenschaft, begann die Herrschaft über sie anzutreten. Je deutlicher man die aus den Dichtern entlehnten Vorgänge zu schildern verstand, je gelehrter die Kenntnis der äußeren Erscheinung wurde, desto weniger im echtesten Geist antik wurden die Bilder. Ein Botticelli hatte mit Bewunderung die Sagen der Alten nachzudenken versucht und aus ihnen neue Märchen herausgelesen, die wie jene auf griechischen Vasenbildern anmuten. Aus alten Flachbildern und Statuen lernten die Neuen die Vorgänge richtiger verstehen. Aber es handelt sich bei ihnen nicht mehr um ein Neudichten, sondern um das Vorführen eines wissenschaftlich, also verstandesmäßig Erkannten; nicht allein um eine künstlerisch erfundene, sondern um eine aus Studien nach alten Bildwerken gelehrt zusammengestellte Begebenheit.

Vergl. S. 73, N. 2455.

Das sieht man schon in den Bildern der Caracci. Das trat deutlich bei Domenichino hervor. Wie Reni noch eine edle Daseinsfreude am reinsten im antiken Gemälde, in seiner Aurora, findet, so sein Genosse in der Jagd der Diana (Galerie Borghese in Rom). Er hat die Antike sorgfältig beobachtet. Bei manchen Darbietungen möchte man glauben, daß er die alten Wandmalereien studiert habe, so an den fliegenden Figuren in S. Carlo ai Catinari. Er wird bei antiker Darstellung leerer; er hält sich an das alte Flachbild, sucht die Gestalten, bei denen es ihm auf Schönheit des Einzelwesens ankommt, zu sondern, damit möglichst jede für sich wirke. Das stört und gefällt — je nach dem Standpunkt des Beschauers — auch an der Jagd der Diana.

3172. Francesco Albani.

Ein weiterer Genosse des Kreises, Francesco Albani (geb. 1578 zu Bologna, † daselbst 1660), war der Maler lieblicher Kinderreigen. Ob die heiteren Kleinen als Engel in seinen kirchlichen, ob als Liebesgötter in seinen antike Stoffe behandelnden Bildern erscheinen, immer bilden sie einen wesentlichen Teil der Darstellung, stehen sie mitten in dem Vorgange helfend, erläuternd, verschönernd. In seinen größeren Gestalten oft schal und leer, weiß er, der in wissenschaftlichen und dichterischen Arbeiten, im geselligen Treiben seiner Zeit

angesehene, wohlhabende Mann, namentlich in kleineren Gemälden eine warmherzige Lebensfreude, eine herzige Anmut zu entwickeln. Es liegt eine gewisse Weltflucht in diesem Treiben. Er lebte zwei Leben: das Leben in der Gesellschaft, in dem Künstlerneid und Strebertum aller Arten in ungewöhnlich heftiger Weise das Dasein auch der Besten erschwerte; und das Leben in der Kunst: Eitel Singen und Tanzen auf grüner Flur, in Bäumen und Lüften.

29) Die nordischen Meister in Italien.

3173. Die Fremden in Italien.

War es Sitte für die niederländischen Künstler geworden, nach Italien zu reisen, um dort zu lernen, so zeigte sich bald, daß sie dort nicht lediglich als Aufnehmende erschienen. Im Gegenteil: Die Wechselbeziehungen zwischen beiden Ländern wurden fruchtbar für die Kunst auch Italiens. Den niederländischen Künstlern, die in Rom eine feste Vereinigung, den Bent, besaßen, schlossen sich jene der Nachbarländer an. Die staatliche Zugehörigkeit ihrer Heimat entscheidet hierbei wenig für den geistigen Zusammenhang. Weit mehr die religiösen Empfindungen. Italien wie Spanien, als die stärksten Rückhalte der katholischen Reform, wurden für die protestantischen Holländer in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert ein gefährlicher Boden ebenso wie für die Norddeutschen. Sie verschwanden mehr und mehr aus Rom und den Städten, in denen die Inquisition Fuß gefaßt hatte. Dagegen waren die rheindeutschen, die lothringischen und burgundischen Lande mit den anstoßenden französischen Gebieten durch zahlreiche Einwanderer in die Kunstgebiete des Südens vertreten, wurde für sie Rom und Florenz und in geringerem Maße Oberitalien zum bevorzugtesten Studiengebiet, fanden sie hier wie in Antwerpen und später in Paris ihre künstlerische Heimat, die Ausgangsstätten für eine einflußreiche Erneuerung ihrer Schaffensziele.

Vergl. S. 121, N. 2677; S. 63, N. 2401.

Schon in früher Zeit hatte der Norden Künstler an den Süden abgegeben. Wir sahen den Einfluß der Deutschen auf Mailand, auf Venedig. Es handelte sich dabei vielfach nur um gewisse technische Errungenschaften, in denen Italien einstweilen nachstand. Die Ölmalerei der Niederlande war die größte unter diesen. Ihr nahe stand die Glasmalerei:

3174. Glasmalerei.

Guillaume de Marcillat (geb. zu St. Mihiel in Lothringen, 1467, † zu Arezzo 1519) und Meister Claude, wieder ein Lothringer, schufen in Rom die Glasmalereien für den Vatikan unter Julius II.; ferner für jene der deutschen Nationalkirche Sta. Maria dell' Anima und für Sta. Maria del Popolo, wo sich ein Fenster erhielt. Ebenso im Dom zu Arezzo, wo sich in der Zeichnung kaum noch eine Spur nordischer Herkunft verrät. Claude wurde ein einflußreicher Lehrer seiner Kunst.

3175. Bildnerei in Rom.

Im Jahre 1600 starb in Rom der Vlame Gillis van der Riviere, der in Gemeinschaft mit Nicolas Pippi (von Atrecht) für den 1575 in Rom verstorbenen Herzog Karl Friedrich von Kleve in Sta. Maria dell' Anima ein mächtiges Denkmal im Sinne des Andrea Sansovino geschaffen hatte, ferner dort ein zweites für Kardinal Andreas von Österreich († 1600). Zwischendurch entstand wahrscheinlich von demselben Meisterpaar das stattliche Grabmal des Herzogs Wilhelm von Kleve († 1592) in der Lambertuskirche zu Düsseldorf mit der schlummernd dargestellten Figur des Herzogs: Ein Beweis für die enge Verbindung des Nordens mit dem Süden. In Rom arbeiteten sie in jener Kirche, in der Papst Hadrian VI., der Utrechter, begraben liegt, für den Michelangelo von Siena und Niccolo Pericoli (genannt Tribolo) nach Peruzzis Plan ein kostbares Denkmal aufführten. Zeitgenosse des Riviere war in Rom der Lothringer Nikolaus Cordieri (geb. 1567, † 1612). Seine sitzende Statue des heiligen Gregor in S. Gregorio Magno genießt die Ehre, als ein Werk nach Michelangelos Entwurf zu gelten.

Ein ähnlicher Meister, Willem van Tetrode (aus Delft), kehrte nach mehrjährigem Aufenthalt in Rom nach dem Norden zurück, lebte um 1570 in Köln, schuf 1571 das groß-

artige Altarwerk für die Alte Kirche zu Delft. Den Wert seiner außerordentlich gerühmten Arbeiten kann man heute nicht mehr ermessen, da alles zerstört wurde. Er dürfte in jenem barockem, reichen Sinne geschaffen haben, in dem Albert von Brüssel (de Brulle, 1594 bis nach 1599 in Venedig nachweisbar) die prächtigen Holzschnitzereien in Sta. Maria Maggiore in Venedig ausführte und auch sonst in Italien so manches Werk eines fiamingo gerühmt wird.

3176. Jean Boulogne.

Diese Meister bereiteten einem Größeren den Weg: Jean Boulogne (in Italien Giovanni da Bologna, Gianbologna u. a. genannt). Dieser war geboren zu Dowaai 1524, Schüler des Dubroeck, ging 1551 mit den beiden Vriendt nach Rom, 1553 nach Florenz und starb daselbst 1608. Das, was den Meister vom ersten Werke an auszeichnet, ist die geradezu erstaunliche Herrschaft über die Anatomie, über die Gelenke und Muskeln des Körpers, denen er jede Bewegung zumuten durfte, ohne ihnen die Glaubwürdigkeit zu nehmen. Und dann verstand er es meisterhaft, Körper an und über Körper zu bauen, so daß sie eine von jedem Gesichtspunkt aus klare, durchsichtige, leicht sich lösende und verständliche Gruppe von reich bewegten, aber doch weichen Umrißlinien bilden. Fast immer sind seine Gestalten nackt: Er hat alsbald von der Antike und von den Italienern gelernt, daß die Bildnerei im unbekleideten Menschenkörper ihre Vollendung suchen müsse. Seine Haut ist glatt, seine Körper sind schlank, aber doch fettreich, so daß die Glieder fein gerundet, bei aller Fülle voll Schnellkraft, bei aller Festigkeit beweglich erscheinen.

Vergl. S. 283, M. 2976; S. 285, M. 2983.

Sein frühestes Hauptwerk, mit dem er sich alsbald in die erste Reihe der Bildhauer Italiens stellte, ist der Neptunbrunnen in Bologna (1563—1567): Ein doppelter Sockel, am unteren aus den Brüsten Wasser pressende Seejungfrauen, darüber der mit halb erhobener Linken die Wogen abwehrende, stehende Gott. Dann 1566 (?) die erste Gruppe: Die Tugend fesselt das Verbrechen (Bargello, Florenz), diese als blühendes Weib, das auf den Rücken des zusammengepreßt knieenden Mannes den Fuß setzt; um 1574 sein fliegender Merkur (Bargello, Florenz), der im vollen Laufe, den linken Arm und Fuß emporwerfend, vom Windhauch emporgetragen scheint, der Gipfel von Leichtigkeit und flüssiger Linienführung. Daneben bis 1581 der riesige knieende Apennin im Garten der Villa Pratolino, aus dem natürlichen Felsen gehauen, 25 m hoch, doch so, daß er aufgerichtet 32 m Höhe hätte; überzogen mit tropfsteinartigen Gebilden, die geschickt dem Ganzen das Wesen des Naturwüchsigen zurückgeben; dann endlich der Gipfel der Kunst des Aufbaues von Menschenleibern, der Raub der Sabinerinnen (1583 vollendet, Florenz, Loggia dei Lanzi). Zwischen den Füßen des jungen Römers der in erschreckter Bewegung knieende Albaner, die Geraubte hoch erhoben mit weit gespreizten Armen widerstrebend, aber fest und doch zart gehalten in den Armen des kraftvollen Siegers: Das Ganze doch herausgedacht aus einem Marmorblock, klar und sicher in dessen Grenzen hineingefügt. Dann Herkules erschlägt den Kentauren (1599), über den, gespreizt stehend, er den Kopf mit der Linken weit niederbeugt, die Rechte zum Schlag erhoben: In allen Werken ist die Bewegung mächtig, die höchste Anspannung der Muskel, die Flüchtigkeit der Bewegung gesucht und meisterhaft gefunden. Sind die niederländischen Maler an der Antike und an der raffaelischen Farbe gescheitert, wurde ihre Kunst kalt und statuarisch, so nimmt die Bildnerei nun die Gaben der alexandrinischen Zeit auf, begeistert sich am 1506 gefundenen Laokoon und überbietet ihn wie die Florentiner in der Pracht der Muskeln und der Meisterschaft der Komposition: Das, was Bandinelli wollte, erreichte erst Jean Boulogne vollständig.

Vergl. S. 264, M. 2920.

3177. Reiterdenkmal.

Im Bildnis wahrte sich Boulogne die den Niederländern eigene Tüchtigkeit. Der Großherzog Cosimo I. erhielt eine Statue an den Uffizien (1585 enthüllt); eine zweite in Marmor; Großherzog Ferdinand I. in Arezzo (1590—1594, ausgeführt von Pierre Francheville); derselbe in Pisa (1595, am Lung' Arno) wieder stehend, neben ihm kniet ein schönes Weib

mit zwei Kindern, die Wohlthätigkeit. Der Fürst wie immer in der Kleidung der Zeit, bei aller Ruhe voller Leben. Dann schuf der Meister drei mächtige Reiterbilder und durch sie der von Donatello und Verrocchio begründeten Bildart neue Bahnen: Jener Cosimo I. (1594, Piazza della Signora zu Florenz), in dem er auf ruhig schreitendem Pferde sitzend, in königlicher Würde schlicht erscheint; Ferdinand I. (1601—1605, Piazza dell' Annunziata in Florenz) in reicher Rüstung, auf minder schwerem Pferde; König Heinrich IV. von Frankreich (1606—1611 vollendet von Pietro Tacca, für Ponte neuf zu Paris, 1792 zerstört) und 4 gefesselte Sklaven an den Ecken des Sockels von Pierre Francheville: Sie sind ohne die Gewaltsamkeit der älteren Werke, von ruhiger Gegenständlichkeit, ohne die innere Größe, mehr bildnisartig.

3178. Flachbilder.

Von außerordentlicher Lebendigkeit sind auch die rein malerisch erfaßten Flachbilder des Meisters, in denen nach niederländischer Art räumliche Tiefe und Figurenreichtum herrschen, so namentlich an den drei prachtvollen Bronzethoren der Kathedrale zu Pisa (1596—1603), die an Formenfülle und sprudelnder Erfindungsgabe mit ihren berühmten Vorbildern in Florenz wetteifern. Die kirchlichen Werke dagegen sind meist kalt und bei aller Meisterschaft unerfreulich, den kirchlichen Bildern von Boulognes malenden Zeit- und Volksgenossen entsprechend.

3179. Boulognes Schule.

Die Schule des Boulogne gewann eine große Bedeutung. Zunächst gingen aus ihr mehrere Niederländer hervor, die ihre Formen nach dem Norden übertrugen: Pieter de Witte, Adriaen de Vries und Pierre Francheville.

3180. Pieter de Witte. Vergl. S. 325, N. 3092.

In München, wie es sich unter dem für seines Reiches und der Kirche Größe und Blüte in weitblickender, thatkräftiger Politik besorgten Kurfürsten Maximilian I. (1597—1651) entwickelte, wurden die Künstler italienischen Blutes durch die Niederdeutschen und namentlich die Niederländer fast völlig verdrängt. Das bereitete sich vor am Bau des Grottenhofes der Münchner Residenz (1588), an dessen malerischer und bildnerischer Ausstattung Pieter de Witte (genannt Pietro Candido, geb. zu Brügge 1548, geht um 1570 nach Florenz, 1578 nach München, † daselbst 1628), ein in der Schule des Vasari und an Cellini gebildeter Künstler, neben Hubert Gerhard (von Herzogenbusch, seit 1584 in München genannt, † nach 1609) den wesentlichsten Anteil hatte. Es hält schwer, den Anteil der beiden Meister voneinander zu scheiden, so an dem in seinem Umrisse besonders reizvollen Perseusbrunnen, an der figürlichen Ausstattung der Michaelskirche. Es ist ausgesprochene Manier, die ihre Muskeln schwellen, die Glieder gewaltsam bewegen läßt; aber im Gegensatz zu der kalten Malerei, die Witte gleich seinen Volksgenossen ausübte, durchglüht die Gestalten ein übermäßiges, wie zu raschem Handeln geneigtes Leben. Gemeinschaftlich schufen beide Künstler den heiligen Michael an der Münchner Michaeliskirche, ein leidenschaftlich bewegtes Werk; Gerhard allein für die Fugger eine große Gruppe: Mars und Venus (für Schloß Kirchheim), schon in stark übertriebener Lebendigkeit. Gemeinsam finden wir sie wieder an dem großartigen Augustusbrunnen zu Augsburg (1593), den die Bildsäule des Kaisers bekrönt, während die Gestalten von vier Flüssen am Rande lagern: ein Werk, das man auf Wittes Entwurf und Gerhards Ausführung zurückführt. Ins Gewaltige ging dann das Denkmal für den heiligen Benno, dessen Reliquien 1580 aus dem Meißner Dom nach der Münchner Frauenkirche überführt wurden, ein mächtiges Triumphthor (1604, 1858 abgebrochen), unter dem das ganz in niederländischem Sinn erfundene Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern errichtet wurde (1622 vollendet). Dieses führte Hans Krumper unter Wittes Leitung aus: Hier wie in Breda knieen Krieger an den Ecken, doch baut sich das Ganze, unter Benützung des alten Steinsarges wuchtiger, reicher auf. Mit Wittes außerordentlich glänzender Thätigkeit trat München in den Kreis einer internationalen Kunst, die sich auf

Vergl. S. 286, N. 2986.

dem Grund der katholischen Kirche aufbaute. Der Reichtum, die Fülle und die Beweglichkeit, die der aus dem Tridentiner Konzil gesundet hervorgegangenen eigen wurden, erschienen hiermit zum ersten Male auf deutschem Boden: Nicht unter unmittelbar italienischer, sondern unter niederländischer Führung.

3181. Adriaen de Vries.

In gleichem Sinn wirkte Adriaen de Vries (geb. im Haag um 1560, geht früh nach Italien, † nach 1627). Berühmt wurde er namentlich durch eine große Zahl prächtig bewegter kleinerer Bildsäulen, die in Bronze gegossen, in verschiedenen Sammlungen anzufinden sind. Immer sind sie von wunderbarem Fluß der Linie, schwungvoll, breit und sicher behandelt. Im Großen sich zu bethätigen, gab ihm namentlich die Stadt Augsburg Gelegenheit. Hier schuf er, an seines Meisters Neptunbrunnen sich anlehnend, den Merkur- und den Herkulesbrunnen (1594—1599 und 1599—1602), Wittes und Gerhards Ausschmückung der Stadt mit edlen Bronzewerken vollendend, mit Schöpfungen voll Leben und Kraft, wenngleich voller Manier und vorwiegend dekorativer Absicht. Dann warf ihn das Schicksal nach dem Norden Deutschlands, wo er für Fürst Ernst von Lippe-Schaumburg in dessen Grabmal zu Stadthagen (1615) und Schloß zu Bückeburg überaus lebendige Arbeiten modellierte. Bedeutungsvoll war sein Wirken in Prag. Seit 1580 für Kaiser Rudolf thätig, trat er 1621 in die Dienste Wallensteins, für dessen Prager Palast er riesige Göttergestalten schuf (jetzt im Schloßgarten von Drottningholm in Schweden). So weist Vries auf den letzten Punkt hin, in dem die Kunst während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland blühte, und auf deren Förderer, den großen Friedländer.

3182. Pierre Francheville.

Pierre Francheville (Francavilla, geb. zu Valensien 1548, 1566 in Innsbruck, seit 1572 in Italien, seit 1600 in Paris, † daselbst 1615) war in Italien in des Meisters Werkstätte thätig. Ihm schreibt man die schöne Büste und die beiden Bildwerke des thätigen und nachdenklichen Lebens am Grabe Boulogne's in Sta. Annunziata zu Florenz zu, sowie viele von den Schmuckfiguren, mit denen die Großherzöge ihren Boboli-Garten zu jener Zeit ausstatteten. In Paris stellte er den Heinrich IV. auf: Weniger eigene Werke als die Größe der Statue seines Meisters machten ihn für Frankreich bedeutungsvoll.

Aber auch in Italien hatte Boulogne seine Schüler, wie Pietro Tacca, Antonio Susini u. a. Sie werden im Zusammenhange mit jener Kunst zu besprechen sein, die aus niederländischen und italienischen Anregungen im 17. Jahrhundert in Italien sich entfaltete.

3183. Niederländische Maler. 3184. Dionys Calvaert.

Nicht durch die Kraft einer glänzenden Persönlichkeit wie Boulogne hatte ein zweiter Niederländer einen mächtigen Einfluß auf die Gestaltung der künstlerischen Dinge. Dionys Calvaert (Dionisio Fiamingo, geb. zu Antwerpen 1545, seit 1570 in Italien, seit 1574 in Bologna, † daselbst 1619), der sich als Maler der üblichen zeichnerischen Kunst den Nachahmern Raffaels und Michelangelos entgegenstellte und die heimische Verfeinerung des Tones den Italienern vor Augen führte, ohne auf deren lebhafter bewegte Art des Aufbaues zu verzichten. Seine Bilder fanden raschen Absatz. Wichtiger aber wurde er dadurch, daß die italienischen Künstler bei ihm zu lernen sich beeilten: Er vorzugsweise ist es, der Bologna zu einer Hochschule der Malerei erhob, der als Lehrer des Guido Reni, Zampieri, Albani, als Vorgänger der Akademie der Caracci den Italienern lehrte, die Farbe mit mehr Reiz zu behandeln, ja sie erst darauf hinwies, des in Vergessenheit geratenen Correggio vorbildlichen Wert wieder zu erkennen.

Vergl. S. 350, R. 3157.

3185. Römische Landschaft; die Bril.

In Rom gewannen die Brüder Bril Bedeutung. Matthijs (geb. zu Antwerpen 1550, † zu Rom 1584) war vom Papste veranlaßt worden, die Sala ducale und andere Räume des Vatikans mit Landschaften zu schmücken, Pauwel (geb. 1554 zu Antwerpen, seit 1574 in Rom, † daselbst 1626) setzte diese Thätigkeit fort (Palazzo Sciarra) und brachte somit als der erste die nordische landschaftliche Stimmung in Rom zur Anerkennung. Die Mal-

weise in Fresko, der Umfang vieler seiner Aufträge hinderte ihn zwar zunächst, die farbige Beseelung zu erreichen, die man in seiner Heimat liebte; aber er lehrte den Römern doch die Poesie der Ruinen, der stillen Wucht der Campagna verstehen; er wies ihnen Schönheiten im eigenen Lande nach, die sie noch nicht erkannt hatten. Mit der einzigen Ausnahme des Agostino Caracci (geb. 1557 zu Bologna), der durch den niederländischen Stecher Cornelis Cort († in Rom 1578), sowie durch Calvaert beeinflußt war, sind es die Nordländer allein, die den Italienern lehren, die landschaftliche Natur ihres Heimatlandes um ihrer selbst willen zu betrachten, nicht nur als einen Hintergrund für figürliche Geschehnisse.

3186. Adam Elsheimer.

Die seelisch feinste Auffassung der römischen Campagna mit ihren Denkmälern und ernsten Linien findet man bei einem Deutschen, Adam Elsheimer (geb. zu Frankfurt a. M. 1587, bereits 1600 in Rom, † daselbst 1620), der in gewissem Sinne Brils Nachfolger wurde. Schüler des Philipp Uffenbach (geb. 1566, † 1639?), knüpfte er durch diesen an Grünewald an und kam, in Rom eingetroffen, mit seiner dort für veraltet geltenden Kunstweise stark ins Schwanken. Er suchte Stützen an der Nachahmung der Italiener zu finden: Endlich aber arbeitete er sich zur Eigenart durch und schuf köstlich stimmungsreiche Landschaften, oft kleinsten Maßstabes, von starker, der bunten Art Brils überlegenen Stimmung, in denen er eine echte Liebe zur Wahrheit mit einer oft wunderbaren Kraft des Tones verband. Kaum lebte in Italien ein zweiter Meister, der sich selbst so treu blieb und doch dem fremden Lande und seinen Schönheiten mit gleicher Begeisterung gerecht wurde.

3187. Rubens in Italien.

Vergl. S. 300 M. 3027.

Unter den in Italien zu Ruhm gelangten Malern steht Peter Paul Rubens (geb. zu Siegen a. Rh. 1577, lernt in Köln, später in Antwerpen, seit 1598 Meister der dortigen Lukasgilde, seit 1600 in Italien, namentlich in Mantua thätig, geht wiederholt nach Rom, 1603 nach Spanien, 1607 nach Genua, kehrt 1608 nach Antwerpen zurück). Erst 23jährig trat er der Kunst eines Tizian, eines Tintoretto, eines Correggio, eines Volterra gegenüber. Er kopierte Mantegna und Lionardo, er stand in ständigem Zusammenhang mit Giulio Romanos Werken in Mantua. Aber er traf dort auch den Frans Pourbus d. J., der 1599—1610 mantuanischer Hofmaler war. An seinen Bildern für die Jesuitenkirche zu Mantua (1604—1606, teilweise zerstört, das Hauptbild in zwei Teile zerschnitten) in der dortigen Bibliothek zeigt es sich, daß von allen Künstlern Italiens Tintoretto in seiner wuchtigen Farbe es ihm am stärksten angethan hatte. Für S. Ambrogio, die Jesuitenkirche Genuas (1589 erbaut), malte er eine Darbringung Christi (1604), der man deutlich anmerkt, daß er Correggios damals noch in Reggio befindliche heilige Nacht genau studiert hatte; für Sta. Maria in Vallicella, der neuen Kirche der Redemptoristen in Rom (jetzt in Grenoble, 1608 vollendet), schuf er eine Darstellung des heiligen Papstes Gregorius, der mit anderen Heiligen in Verzückung zu dem von Engeln getragenen Bilde der Jungfrau emporschaut.

Vergl. S. 302, M. 3031.

Vergl. S. 340 f. M. 3131.

Man erkennt deutlich, daß Rubens den italienischen Boden mit der Absicht betrat, Kunstgut aufs reichste in sich aufzunehmen. Er verschloß sich keinem Schönen, er beeiferte sich sogar, die Baukunst zu verstehen, indem er ein Werk über die Villen von Genua, den Stil des Alessi vorbereitete (1622 erschienen). Aber er blieb sich treu und seinem vlämischen Blut. Gerade dessen frische Sinnlichkeit führt ihn aber auf die katholische Seite. Er verlor den Sinn für das Ringen seines Volkes nach religiöser Freiheit. Hatte sein Vater durch eigene Schuld viel von dem großen Führer der Protestanten, dem Oranier, zu dulden gehabt, war sein Aufenthalt in Deutschland für seine treffliche Mutter eine Zeit schwerster Prüfungen gewesen, so wendete er sich in Italien völlig der spanisch-jesuitischen Partei, den Feinden der Freiheitsbestrebungen, zu. Mehr und mehr vertiefte er sich in die Mysterien der Kirche, versank er in jene leidenschaftliche Verzückung, die die Jesuiten von ihren Heiligenbildern forderten. Die Vlamen des 16. Jahrhunderts hatten in Italien nicht viel mehr mit heim-

gebracht als die Fähigkeit, dessen Meister nachzuahmen. Rubens erfüllte sich mit dem Geist der Kirche, er kam als völlig in sich befestigter Katholik von Rom heim. Keiner hat mehr für sein Vaterland gethan, dessen Lebenskraft in die neue Kirchenform umzugießen, das vlämische Künstlerblut mit der neuen Ordnung in seiner Heimat zu versöhnen.

3188. Frans Duquesnoy.

Neben Rubens war der Bildhauer Frans Duquesnoy (genannt Francesco Fiamingo, geb. zu Brüssel 1594, † zu Livorno 1646?) der berühmteste Niederländer in Rom. Er kam dorthin anscheinend als reifer Künstler. Das berühmte Mannecken Pis (1619), jener Brunnen in Brüssel, auf dem ein zierlicher nackter Knabe das Wasser auf natürlichste Weise von sich giebt, ist ein Werk ebenso unbefangener Kunst wie Auffassung, eine Gestalt, die aus einem niederländischen Sittenbild herausgenommen zu sein scheint. Duquesnoy entstammte einer Bildnersippe: Sein Vater Hendrik (Hieronymus?) Duquesnoy (aus Brüssel) und sein jüngerer Bruder Jerome (geb. zu Brüssel 1612, 1654 hingerichtet) waren als solche in der Heimat geschätzt. So brachte denn Frans auch nach Italien ausgesprochen niederländische Auffassung; die vollsaftigen Formen der Frauen, wie sie Rubens liebte, kehrt wieder an Duquesnoys Gewandstatuen in Sta. Maria di Loreto in Rom, der heiligen Susanna (1636) und anderen. In seinem heiligen Andreas am nordwestlichen Kuppelpfeiler von St. Peter trat er erfolgreich mit den größten römischen Meistern seiner Zeit in Wettbewerb, namentlich mit Bernini, der ihn dann bei der Ausschmückung der Säulen des Tabernakels von St. Peter zur Mithilfe heranzog. Große Anerkennung erntete er namentlich durch seine Kindergestalten, in denen er eine Frische und Lebendigkeit und zugleich eine Herzigkeit erzielte, die an verwandte Figuren Albanis und Rubens' mahnt. So an dem Grabmal des Hadrian Uryburg in Sta. Maria dell' Anima, der Kirche der Deutschen. In S. Apostoli zu Neapel schuf er mit Italienern gemeinschaftlich den bildnerischen Schmuck, von dem seine musizierenden Kinder, als durch Unbefangenheit hervorragend, auffallen. Ähnliche Einzelgestalten, in Marmor oder in Elfenbein, findet man in verschiedenen Sammlungen. Seine heimatliche Schulung bewahrte ihn vor den Übertreibungen und Gewaltsamkeiten, eine gewisse vollblütige Derbheit gab seinen Gestaltungen zugleich die seelische Ruhe, die jenen der gleichzeitigen Italiener so oft fehlt.

3189. Antoon van Dyck.

Selbständig tritt auch Rubens' größter Schüler, Antoon van Dyck, den Italienern als ein im Schaffen und in Schulung Gereifter, sein Volkstum dem fremden mit der Sicherheit eines in Wohlstand und Sitte Befestigten entgegen. Er wußte sehr wohl die Italiener zu schätzen; wußte aber auch, worin er und seine Landsleute sie übertrafen: Der Glanz Antwerpens wetteiferte wieder mit dem von Rom und Florenz.

Eifriger, weil von Haus aus ohne starke geistige Stütze, bemühten sich die Lothringer, in Rom sich eine Stellung zu schaffen. Herzog Karl III. († 1608) hatte sein Land zwar zu hoher Blüte geführt, aber der dreißigjährige Krieg hatte diese schnell entblättert. Frankreich griff ländergierig über die Grenzen. Noch wehrten sich die Lothringer gegen seine staatlichen wie geistigen Mächte, im Gefühl, daß ihnen eine kräftige eigene Entwicklung beschieden sei, die jene drohende Überwältigung zerstören müsse; noch fühlten sie sich staatlich dem Deutschen Reiche zugehörig, politisch mehr dem schwachen als dem starken Nachbar zugeneigt. Die beiden bedeutendsten Meister des Landes haben denn auch keinerlei Beziehung zu Frankreich, wohl aber um so viel mehr zu Italien, das ihnen eine zweite Heimat wurde. So

3190. Jacques Callot. Vergl. S. 298, N. 3024.

dem Jacques Callot (geb. zu Nanzig 1592, in Rom 1609—1612, in Florenz bis 1617, seit 1621 in Nanzig, † daselbst 1635), der, als Stecher thätig, die Italiener in Erstaunen setzte durch die nordische Art, in dem gemeinen Volk wie in den Sitten der Vornehmen künstlerische Vorwürfe zu finden und sie mit kostbar feiner und zugleich breiter Zeichnung wahrheitsgetreu darzustellen, das Sittenbild von dem scherzhaften Gebiet auf die ernsten Tagesereignisse auszudehnen: Bot ihm doch namentlich in der Heimat der Krieg Stoff genug, in

grausige Geschehnisse sich zu vertiefen und die Schrecken des Kampfes, die Furchtbarkeit der Plünderungen und Strafgerichte, den kecken Trotz der Landsknechte mit kühnem Griff festzuhalten.

3191. Claude Lorrain.

Größer noch ist Claude Gelee (genannt Lorrain, geb. zu Chamagne an der Mosel 1600, kam jung nach Rom, † 1682 daselbst), der in Neapel durch Gottfried Wals (geb. in Köln) in die Art Elsheimers eingeführt, von Joachim Sandrart auf die Natur hingewiesen, mit Eifer sich der Darstellung der Umgebung Roms hingab. Wohl erkennt man in seinen Bildern Elsheimers Einfluß: Das volle Laub der Baummassen in tiefem bräunlichen Ton, die Weichheit der Übergänge, die Lauschigkeit des Schattens hat er von ihm. Aber er wußte das Gebiet der Landschaft mächtig zu erweitern: Die nebelige Ferne, die leichte Schwingung hügeliger Ebenen, die Flut des Lichtes, dessen goldene und silberne Töne er abwechselnd zu verwerten wußte, das Hineinziehen prächtiger Bauwerke, die Vorliebe für die feinsten Spiegelungen von Gegenständen und Licht im Meere sind seine Errungenschaften für die Kunst. Die Welt erscheint durch sein Auge gesehen klar, sonnig, harmonisch gegliedert in ihrer Vielgestaltigkeit, unendlich reich in ihren Abwechslungen. Man versteht es, warum dem Meister für seine Bilder bisher nicht erhörte Preise gezahlt, warum sie in der ganzen Welt verlangt wurden: Keiner vor ihm hat dem Blick in die Natur eine solche Fülle von Schönheit in der Landschaft erkennen, die weichen Übergänge und die festen Schatten der Waldestiefe, Berg und Meer, Stadt und Küste so als einheitliches Ganze verstehen gelehrt; so viel dazu beigetragen, die menschliche Seele zum Widerspiegeln in den Naturereignissen zu reizen; das Abendrot im ernsten Sinne glühen und die strahlende Tagesklarheit als Offenbarung der Schönheit verehren zu lassen.

3192. Nicolas Poussin.

Neben ihm war ein Normanne in verwandtem Sinne thätig: Nicolas Poussin (geb. zu Villers bei Les Andelys 1594, seit 1624 in Rom, seit 1641 in Paris, seit 1642 wieder in Rom, † daselbst 1665). Bei ihm gewann die Landschaft noch mehr an Beziehungsreichtum. Lorrain war schwach im Gebiet der Figurenmalerei, Poussin wendete sich dieser nach eifrigem Studium der Antike mit besonderer Vorliebe zu; sogar zu sehr, so daß eine kalte Regelrichtigkeit, ein den alten Flachbildern entlehnter Aufbau sie beherrscht. Seinen Landschaften fügte er meist einen Vorgang geschichtlicher Art bei, dem die Stimmung des Tones, der Aufbau der Massen als Widerklang dienen sollte. Meisterhaft verstand er es, die Gliederung des Geländes, die Gruppen der Pflanzen, das Durchdringen des Laubes durch das Licht darzustellen; die sorgfältig studierte Natur durch die kühl erwägende Kunst des Verwindens der Linien zur Gesamterscheinung einer erhöhten, über die Wirklichkeit hinausgreifenden Darstellung zu verwerten.

Es ging von Poussin eine gewaltige stilistische Kraft aus, die in ihrer Wirkung fast größer ist als in ihren eigenen Thaten. In Elsheimer, Lorrain und namentlich in ihm sah die Folgezeit die wahren Entdecker der italienischen Landschaft; und in den ruhigeren Linien und Tönen dieser Landschaft der nordischen gegenüber den Weg, über den Realismus hinaus zu einem Stil zu kommen. Waren es im 16. Jahrhundert die Figurenmaler, so sind es im 17. vorzugsweise die nordischen Landschafter, die nach Rom kamen, um ihre Eigenart an die stilistischere Kunstform hinzugeben.

3193. Gaspard Dughet.

Wehrlos waren zumeist die, deren nationale Kunst noch nicht mit sich zur Klarheit gekommen war. So die Franzosen. Der Schwager Poussins, Gaspard Dughet (geb. zu Rom 1613, † daselbst 1675), französischer Eltern Kind, wußte sich in dessen Heroische Landschaft mit sicherer Hand, doch ohne hervorragende ursprüngliche Begabung einzuarbeiten und half vor allem, sie schulmäßig auszubilden. Viele seiner Landsleute kamen, einmal auf italienischer Erde heimisch geworden, nie wieder in ihr damals von religiösen Wirren zer-

rissenes Vaterland zurück: So Le Valentin (geb. zu Coulommiers nach 1590, † 1634 zu Rom), der sich an der scharfen Modellierung, den grellen Lichtern und schweren Schatten Caravaggios begeisterte und kaum etwas Französisches in seiner Kunst behielt, außer einem gewissen, seinen italienischen Lehrern fremden Zug für das Wohlanständige, Gemäßigte, Höfische und einer stärkeren Liebe fürs Volkstümliche, als ihn die italienischen Klassiker besaßen.

3194. Die französische Akademie in Rom.

Andere Meister führte nur der Wille des Königs aus dem liebgewordenen römischen Kreise nach Paris zurück. So gelangte die Berufung zweier in Italien zu Ehren gekommener Maler im Jahre 1627 für Paris zu einschneidender Bedeutung, nämlich des Simon Vouet, der 1624 Vorstand der Akademie von S. Luca in Rom geworden war, und des Jacques Blanchard. Sie wurden zum Anstoß dafür, daß man in Frankreich die Romreise zur öffentlich anerkannten Vorbedingung schulmäßiger Kunstausbildung erhob, namentlich seit Charles Errard die Académie de France à Rome gründete (1664) in der Absicht, mit seinen Zöglingen die schönsten Fresken Roms, namentlich jene Annibale Caraccis im Palazzo Farnese, ferner Michelangelo und in der Architektur die Hochrenaissance zu studieren. Der König setzte Jahrgelder für die Zöglinge aus: Und noch heute ist der Rompreis das Ziel aller jungen Pariser Akademiker. Der gewaltige Einfluß dieser engen Verbindung der Hauptstadt an der Seine mit jener am Tiber warf breite Schatten in die Entwicklung der französischen Kunst, auch als jene der Niederlande sich von der Fremdländerei wieder befreit und die Söhne der altburgundischen und lothringischen Lande sich daran gewöhnt hatten, in Paris künstlerische Aufträge und Brot zu suchen.

3195. Italienische Landschaft im Norden.

Weitaus kräftiger zeigten sich in ihrer nationalen Art die Niederländer. In Utrecht war Abraham Bloemaert, wie wir sehen werden, ein Vermittler italienischer Art, die dort nur langsam im heimischen Wesen überging. Erneut wird diese Schule dort durch die Brüder Both, Jan (geb. um 1610, † zu Utrecht 1652) und Andries († zu Rom 1650?). Schönheit der Linie, Ruhe in der Farbe, bei tüchtigem Naturstudium strenges Abwägen der Massen machen ihre Bilder wertvoll, das warme Sonnenlicht erhebt sie oft zu eigenartiger Bedeutung. Jean Baptist Weenix (geb. zu Amsterdam 1621, 1643—1647 in Italien, † bei Utrecht 1660) ist schon mehr befangen: Er liebt es, die Ruinen der Campagna darzustellen, belebte südländische Häfen mit geistreich aufgefaßtem Menschengewühl; wie sie auch sein Sohn Jan Weenix (geb. 1640 zu Amsterdam, † daselbst 1719) mit Erfolg schuf. Beide wurden Tiermaler, sind namentlich durch ihre prächtigen Stilleben berühmt, wie auch der Enkel des älteren, Gillis d'Hondecoeter (geb. zu Antwerpen, † zu Amsterdam 1638). Diese Kunstübung übertrug sich auch auf seine Sippe, mehr und mehr die italienische Grundfärbung einbüßend, wie ja schon seine ganze Richtung am Tiber als fremd gelten mußte.

Nach dem Haag trug Moses van Uijtenbroeck (geb. im Haag 1590?, † daselbst 1648) die in Italien umgestimmte Lust am Volksleben zurück, in seinen Landschaften vielfach an Elsheimer mahnend; nach Delft Adriaen Cornelis van Linschoten (geb. zu Delft 1595, † im Haag 1677); nach Haarlem, einer der bedeutendsten unter diesen Künstlern, Pieter van Laer (gen. Bamboccio, geb. zu Haarlem 1590, 1623—1639 in Rom, † nach 1658?), der Meister, der das römische Straßenleben mit den Augen des Holländers betrachtete und mit kräftig fröhlichem Blick dessen Reiz erkannte und darzustellen wußte; und somit dem Nikolas Berchem (geb. zu Haarlem 1620, † zu Amsterdam 1683) den Weg bereitete, der, wie es scheint, ohne selbst in Italien gewesen zu sein, es verstand, die heimische Natur in eine südliche umzustimmen, sie mit den Hirten und Jägern der Campagna oder auch mit klassischen Gottheiten zu beleben und doch wirkungsvolle, von echtem Naturgefühl durchdrungene Bilder zu schaffen. Kaspar de Witte (geb. zu Antwerpen 1618, † daselbst

1681), Abraham Genoels (geb. zu Antwerpen 1640, † 1723) und viele andere Vlamen folgten demselben Beispiel, meist mit geringerem Erfolg. Lukas Achtschellinck (geb. zu Brüssel 1626, † 1699 daselbst), Jacques d'Arthois (geb. zu Brüssel 1613, † nach 1683) und dessen Schüler Cornelis Huysmans (geb. zu Antwerpen 1648, thätig in Mecheln, † 1727 daselbst) sind die Meister der sogenannten kirchlichen Landschaft, das heißt einer solchen, in der biblische Vorgänge in einer mehr oder minder komponierten Landschaft dem Bild den Zugang in die Gotteshäuser öffneten. Auch sie sind in gewissem Sinne der italienisierenden Schule zuzurechnen.

3196. Schlachtenmalerei.

Die Schlachtenmalerei trieb gleichfalls ihren besonderen Zweig in Italien. Sie war zwar dort im niederländischen Sinne nie recht heimisch, in jener Beobachtung des Landschaftlichen, in der Absicht, weniger den einzelnen Menschen in seiner Kraft, als den Vorgang in seiner allgemeinen Bewegtheit darzustellen, aber doch nahm sie ganz ausgesprochen italienische Züge an. Ein Burgunder, Jacques Courtois (genannt le Bourguignon, (geb. zu St. Hippolyte in der spanischen Freigrafschaft 1621, † 1676 in Rom), der später ins römische Jesuitenkolleg eintrat, erwarb sich besonderen Ruhm in diesem Gebiete. Er übertrug seines Landsmanns Callot Art ins Große, wußte die Leidenschaft des Reiterkampfes, die Wut des Angriffs, das Ballen des Pulverdampfes mit Lust am Grausigen thatkräftig zu schildern und durch kräftige Sonnenblicke, feine Beobachtung von Nebel und Staub zu beleben. Ein Holländer, Jan Asselyn (genannt Crabbetje, geb. zu Diepen bei Amsterdam? 1610, † in Amsterdam 1652), malte im Sinne des Pieter van Laer, doch in weicheren und hierdurch namentlich von Courtois stark abstechenden Tönen die Kämpfe des dreißigjährigen Krieges. Während in Holland selbst selten die Maler darauf ausgingen, ein bestimmtes Gefecht darzustellen, gab Asselyn seinen Bildern dadurch einen Wert, daß er die Schlacht bei Lützen und andere geschichtlich merkwürdige Vorgänge als Vorwurf wählte, wie dies die Vlamen vor ihm schon gethan und nach ihm thaten: So Peter van Bloemen (genannt Standaert, geb. zu Antwerpen 1657, † zu Antwerpen 1720) und Anton Goubou (geb. zu Antwerpen 1616, † daselbst 1698) und andere.

Vergl. S. 339, N. 3157.

3197. Die Schule Poussins.

Einen neuen Anstoß erhielt die Verbindung zwischen Süd und Nord durch die Schule Dughets, des geistigen Erben Poussins. Nordländer waren dort häufig zu treffen, Hendrick van Lint (genannt Studio, † nach 1726), Franz van Bloemen (genannt Orizzonte, geb. zu Antwerpen 1662, † in Rom 1748?), Pieter Rysbrock (geb. zu Antwerpen 1655, † zu Brüssel 1729), Hermann Swanefeld (aus Woerden bei Utrecht, seit 1628 in Rom, † in Paris 1655), Pieter Mulier (genannt Cavaliere Tempesta, geb. zu Haarlem 1637, † zu Mailand 1701), Joachim Franz Beich (geb. zu Ravensburg 1665, † in München 1748), Jan Glauber (genannt Polydor, geb. zu Utrecht 1646, in Italien und Hamburg thätig, † 1726 zu Schonhoven). Besonderen Reiz kann man den Werken dieser aus zweiter und dritter Hand die Gaben der Natur aufnehmenden Künstler, so berühmt sie teilweise zu ihrer Zeit waren, nicht abgewinnen. Schüler führten auch ihre Art wieder weiter. Im allgemeinen blieb die italienische Landschaftsmalerei bis ins 19. Jahrhundert hinein eine vorzugsweise von Nordländern gepflegte Kunst, der die Italiener selbst nie gleichen Wert mit ihrer figürlichen beimaßen.

3198. Teppichweberei.

Ein ununterbrochener Strom von Handwerkern überschritt die Alpen. Er machte sich in allen kunstgewerblichen Bestrebungen geltend. Boulogne war es gewesen, der den niederländischen Künstlern die Achtung der Italiener abzwang; der ihnen Rang und Würden im Süden gab. Von hoher Bedeutung hiefür war auch die Vorliebe für Bildteppiche: 1537 wurde Johann Roost († 1562) nach Florenz berufen, der bald der Weberei einen solchen Aufschwung bereitete, daß noch heute die Via degli Arazzieri an sie erinnert. Als Zeichner

Vergl. S. 262, N. 2970.

für diese wirkte Jan van der Straden (Straet, della Strada, geb. 1536? zu Brügge, † zu Florenz 1605), der in Rom und Florenz thätig war, und als Schüler Vasaris den Teppichen nicht eben zu ihrem Vorteil den italienischen Freskostil zu geben trachtete. Bald breitete sich die Webekunst über ganz Italien aus, vielfach von den Höfen unterstützt. In Florenz traten Italiener an die Stelle des jüngeren Johann Roost, bis im 17. Jahrhundert wieder Nordländer, Jakob Eberhard van Hasselt (1621, † 1624) und Pierre Lefevre (aus Paris, 1624, † 1669) berufen wurden. In Rom hielt Jacques van der Riviere eine Werkstätte unter Obhut der Barbarini. Später wurde die Kunst in den Hauptstädten ganz allgemein, so daß der Bedarf im Lande gedeckt werden konnte.

3199. Kupferstich.

Ähnlich der Kupferstich: Wie Callot, Claude Lorrain begonnen hatten, die Radierung in Italien zur Darstellung des Tageslebens, zu Illustrationszwecken zu verwerten, so haben sie später die großen Bologneser Meister aufgenommen. Ribera und Rosa sind jene, die sie nach Neapel übertrugen. Eine selbständige Erscheinung ist Hendrik Graf von Goudt (geb. zu Utrecht 1585, † daselbst 1630), der in Rom lebend Elsheimers Naturauffassung in seine fein empfundenen Nadelwerke übertrug und durch diese auf Wenzel Hollar (geb. zu Prag 1607, † zu London 1677), den Stecher köstlich sachlicher Stadtansichten, großen Einfluß gewann.

30) Die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts.

3200. Rubens in Antwerpen. Vergl. S. 361 N. 3187.

Voller Eindrücke von dem Reichtum des italienischen Kunstlebens kehrte Rubens 1608 nach Antwerpen zurück. Hatten die Bologneser das Stichwort ausgegeben, man solle von allen Meistern deren Bestes zu lernen suchen, um zu vollendeter Kunst zu kommen, so war das bei dem jungen Vlamen auf willigen Boden gefallen. Aber er war ein stark in seiner Zeit wurzelnder Mann: Er zeichnete und malte wohl nach den Werken der älteren Künstler; die tiefste Anregung schöpfte er aber aus jenen seiner Zeitgenossen: Es ist nicht schwer, die ganze Reihe der großen Italiener der Zeit um 1600 in seinen Bildern wiederzufinden, der Venetianer, wie der Florentiner und Römer. Seine Kunst ist das Ergebnis aller für ihn erreichbaren früheren. Aber das in ihm lebende Gefühl für Schönheit, sein starkes Volkstum machten es ihm unmöglich, einfacher Nachahmer zu werden. Ob er nach alten Bildsäulen oder nach den Meistern der Renaissance zeichnet — er blieb stets der derbe, kraftvolle, breit auslebende Vlame. Sobald er den heimischen Boden betreten hatte, verschwand das Persönliche, Unmittelbare dieser Vorbilder, bildete sich in Rubens die italienische Art zu einem Ganzen, das, durch die Kraft eines gewaltig schaffenden Geistes umgearbeitet, als etwas Neues, Eigenartiges, Volkstümliches, Heimisches sich offenbarte. Er hörte auf, Schüler zu sein, er schlug sich mit fester Hand durch all die an ihn sich heftenden Erinnerungen durch, um ein selbständiger Meister zu werden. Hierin übertraf er alle seine Volksgenossen. Er trat sofort an die Spitze der Antwerpener Kunst, anerkannt von den Mitstrebenden, anerkannt vom Hofe als frei schaltender Fürst in seinem Gebiet. Er trat gleichzeitig durch seine Ehe mit Isabella Brant in die vornehmsten Kreise der Großstadt; Schüler umdrängen ihn; er wurde Hofmaler des Erzherzogs Albert und der Isabella; der Magistrat bestellte bei ihm ein großes Werk, die Anbetung der Könige (jetzt im Pradomuseum zu Madrid). Man hatte überall die Überzeugung, daß der junge Meister zu Großem bestimmt sei!

3201. Die spanischen Niederlande.

Seit 1596 hatte Albert den Statthalterposten inne, seit 1598 saß ihm die spanische Gemahlin zur Seite, Fürsten, die in gewissem Sinn an die alten burgundischen Herren mahnten. Der Infantin Isabella hatte Philipp II. seine Rechte auf die Niederlande übertragen. Bis zu einem gewissen Grade selbständig, von Nachkommen des heimischen Fürstenhauses beherrscht, mochten diese einen geschichtlichen Zusammenhang mit der großen Zeit vor Aus-

bruch der kirchlichen Wirren empfinden. Seit 1607 Spinola und Moritz von Oranien sich im Haag die Hände zum Frieden reichten, befestigten sich die spanischen Niederlande als staatliche Einheit. Geistig standen sie immer noch im Zusammenhang mit den alten Staatsgenossen, ja über Lothringen hinaus mit der spanischen Freigrafschaft Burgund, mit Lüttich und den niederrheinischen Erzbistümern und mit den dem Katholizismus rückeroberten pfälzischen Landen. Immer noch, und namentlich seit Abtrennung der westlichen Landesteile an Frankreich, war das Vlämische die Sprache, die die Massen allein beherrschte. Stehen doch noch heute in Antwerpen, Brabant, Flandern und Limburg, als den Stammlanden der Kunst, 2,35 Millionen nur vlämisch Redenden 0,375 Millionen beide Sprachen und 0,31 Millionen nur französisch Redende gegenüber, während im Hennegau, Lüttich, Luxemburg, Namen in etwa gleichem Maße das Wallonisch-Französische überwiegt. Die Glaubenseinheit in diesen Gebieten bildete bald ein neues Band gegenüber dem protestantischen Nordosten und öffnete sie dem katholischen Südwesten. Denn gerade in den französischen Grenzgebieten hatten die Guisen ihre stärkste Stütze; diese gingen ja auch aus Lothringen hervor.

3202. Die katholische Kirche.

Der Staat Alberts und der Isabella stand oder fiel mit dem Siege der katholischen Kirche. Wer ihn als eine politische Notwendigkeit erkannt hatte, mußte auch die Bedingung seines Daseins in Kauf nehmen: Spanische Macht und jesuitische Kirchenanschauung. Rubens that dies nicht nur in politischer Beziehung, sondern ohne Umschweife, in ehrlicher Überzeugung, seiner Heimat damit zu dienen.

3203. Rubens als Katholik.

Seine Kunst kam aus Rom, Mantua und Madrid nach Antwerpen. In Mantua und Genua hatte er für die Jesuiten gemalt, er trat in der Heimat alsbald wieder in deren Dienst. Seine Kunst stellt die Versöhnung des heimischen Wesens mit der jesuitischen Kirche dar. Überall, auch als Staatsmann, diente er ihr, ihren Verteidigern, ihren Förderern. Er war kein eifernder Katholik, wohl aber ein eifriger: Die aus seinem Leben wie aus seinen Werken sprechende Sicherheit in seinem Glauben wuchs aus einer vollkommenen Seelenruhe, Zweifelslosigkeit heraus, einer widerspruchslosen Hingabe ans Dogma. Der geistreiche Mann, der weitsichtige Politiker, der vornehme Bürger einer großen Handelsstadt hatte erkannt, daß in der Unterordnung unter die Lehre allein Friede in Glaubenssachen zu schaffen sei. Er diente, inmitten der Zeit des Weltkrieges um die Bekenntnisse, dem Herrscherpaare, dessen Selbständigkeit dem Madrider Hof gegenüber ihm den erfreulichen Eindruck staatlicher Freiheit seiner Heimat erweckte; er stand gegen die für Vereinigung mit Holland und für Lostrennung von Spanien wirkende Adelspartei, wie gegen die protestantischen Volksgenossen im Norden. Der Glanz der Kirche und der Glanz des Hofes waren die Lebensquellen seiner Kunst. Sie ist niederländisch in der Breitheit ihres Vortrages, der quellenden Daseinsfülle, in der Helltönigkeit ihrer Grundstimmung. Heiter und groß!

3204. Frühzeit Rubens in Antwerpen.

Schon in dem Hauptwerk seiner Antwerpener Frühzeit, der Aufrichtung des Kreuzes (im Dom zu Antwerpen, 1610), zeigte er sich frei von dem einzelnen italienischen Vorbild. Eine riesige Leinwand, darauf gewaltige Kraftanstrengungen, um das mit dem Leibe des Herrn schon belastete Kreuz zum Stehen zu bringen. In der Kreuzesabnahme (1611—1612, ebendaselbst), dem Gegenstücke, dieselbe Kraft, augenblickliche Vorgänge zu dauernder Bedeutung zu erheben, das Packende des Vorganges zu verewigen. In der einige Jahre späteren Kreuzigung (Museum zu Antwerpen) eine Neubelebung des so oft dargestellten Vorganges. Rubens wagte sich an die Ereignisse der Leidensgeschichte des Herrn, die der italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts zu groß, zu vornehm waren, um sie zu lieben. Rubens malt vor allem den Vorgang, das Augenblickliche: Wie die Jünger oder Henker zupacken mußten, um das schwere Kreuz aufzurichten, um den zusammenbrechenden Leichnam bei der Abnahme nicht auf die Erde fallen zu lassen, wie sie stemmen, sich vorbeugen, Leitern erklettern mußten: Ihm

kommt es darauf an, das Gefühl des Miterlebens des Vorganges zu erzielen: Nicht mehr! Christi Tod ist ihm eine Marterscene, die auf den derbsten Saiten der zu bewegenden Menschenbrust den Wiederhall sucht. Die köstliche Freiheit in der malerischen Behandlung sollte nicht über die geistige Hohlheit des Erzeugnisses hinwegtäuschen: Man sehe z. B. die Frauen der Kreuzabnahme: Kaum ein Versuch, sie über die gröbste Charakterisierung hinaus zu vertiefen; welche Roheit im Umriß, in den Gliedern! Man sehe Christus selbst: Er hat die Züge der Bologneser, er ist in seinem Leidensausdruck wie in seiner Hoheit rein typisch, schwach an eigener Empfindung, gehoben nur durch die Kraft der Farbe.

Nicht die Lösung des großen christlichen Rätsels des Leidenstodes ist es, der Rubens' Art entsprach. Viel besser, inniger gelang ihm die Darstellung der Jungfrau. Trotz mancher Anfechtung scheint sich doch zu bewahrheiten, daß Albert und Isabella dem Meister kurz nach seiner Rückkehr den Auftrag zum sogenannten Ildefonso-Altar gaben (nach anderer Ansicht wesentlich später gemalt, jetzt in der Wiener Galerie). Die Stifter nach alter niederländischer Art durch Heilige eingeführt in den Kreis der die Jungfrau Umgebenden. Man glaubt, Slüter nochmals wieder zu begegnen. Maria ist nicht mehr die demütige Jungfrau, sondern eine sehr hübsche reife Frau mit feinem Näschen und schwellenden Lippen, über ihr schweben entzückende gesunde Engelkinder; um sie ein Kranz vornehmer junger Mädchen, die mit einem Ausdruck von befriedigter Verwunderung und Standeseitelkeit den Heiligen in ehrfurchtsvollem Kuß das ihm dargebotene Meßgewand in Empfang nehmen sehen. Wären nur die fünf Köpfe der heiligen Frauen auf uns gekommen, wer wagte es, zu behaupten, daß er sie für mehr genommen hätte als für Bildnisse lebenslustiger schöner Mädchen. Die Wunder der Farbe allein, mit denen Rubens das Ganze in großen Massen zusammenzuhalten und nach der Mitte zu zu steigern verstand, geben dem durchaus realistischen Bilde den Reiz des Übergewöhnlichen, des Mystischen. Als 1614 Herzog Wolfgang Wilhelm von Neuburg zum Katholizismus übertrat und bald darauf zur Regierung über sein Donaufürstentum wie über Jülich und Berg berufen wurde, den Jesuiten nun einen neuen Wirkungskreis eröffnend, zog mit ihm Rubens Kunst in Deutschland ein: Er malte für die 1618 eröffnete Jesuitenkirche in Neuburg außer anderem das Jüngste Gericht (jetzt in der Pinakothek zu München). Der Gedanke Michelangelos ist malerischer erfaßt. Nähert sich beim Italiener die Anordnung der des Flachbildes, so ist bei dem Vlamen eine große räumliche Tiefe erstrebt: Man sieht in unbegrenzte Ferne, in der man die unausdenkbare Menge der zu Richtenden emporschwebend vermuten kann. Rubens überbot Michelangelo durch die flutende Leidenschaftlichkeit, an Zorn, Hast, Lärm des Kampfes, an Kühnheit des Ballens der Menschenleiber zu wilden Knäueln, an deutlicher Gegenwärtigkeit des Furchtbaren, an Heftigkeit der Angst und der Schilderung des brüllenden Schmerzes. Er beherrschte das Ganze mit der Macht eines Königs über das Reich der Farbe. Kein italienisch kühler Linienaufbau, nicht Gruppen von wohlüberlegtem Umriß, sondern ein gewaltiger Lichtblick, der von den Höhen Christi herab die Gefilde der Seligen klärt und gegen den die dunklen Gluten der Hölle vergebens von der Rechten unten ankämpfen; obgleich sie wie ein Riesenbaum gegen den Wolkenthron anwachsen. Doch welch andere Tiefe in Michelangelos Werk: Welches Ausleben seines Selbst; welche Unbefangenheit im Geben dessen, was das Herz erschüttert, ohne Rücksicht auf die Wirkung; wie viel tiefer, als im Herzen Gefundenes. Eine zweite Darstellung findet sich in der Dresdener Galerie mit malerischer Bevorzugung der Seligen, wie dort der Verdammten. Wie klein sind die Freuden der Beglückten, die über eine drängende Lustigkeit nicht hinauskommen.

3205. Das Jüngste Gericht.

Vergl. S. 330, N. 3103.

3206. Rubens und die Antike.

Rubens malte gern antike Vorwürfe; er war wohlbewandert in den Schriftstellern des alten Rom, stand auf der Höhe jener klassischen Bildung, die seine Freunde, die Jesuiten, in ihren berühmten Schulen lehrten. Nicht umsonst hatte er Annibale, Caracci

und Guido Reni bei der Arbeit zugeschaut. Seine antiken Werke stehen an Frische jenen seiner italienischen Lehrer mindestens gleich; sie haben vor ihnen voraus, daß sie harmloser, volkstümlicher, unklassischer sind als jene, die in Rom, der Stadt der Ruinen und Statuenfunde, entstanden. Die antike Tracht wurde durch Rubens erst recht in die Malerei eingeführt; er malte viele Dinge in klassischer Form, die er ebensogut in neuen Trachten hätte geben können: Bot sie doch für die Darstellung eine als vornehmer angesehene Form, eine nun schon nötig erscheinende Loslösung vom Tagesleben; war man doch schon zu der Ansicht gelangt, daß das Edle nicht in der eigenen Zeit gesucht werden oder doch mit dem Abglanz besserer Tage geschmückt werden müsse. Und dann gab die Antike das Recht der Nacktheit, ohne Verstoß gegen die Kirche und deren von ihm selbst im Jüngsten Gericht mit Vorsicht gewahrten Sittengesetze. Die Darstellungen aus dem Leben des Decius Mus (teilweise in der Lichtensteingalerie in Wien 1618), die er für die Brüsseler Teppichfabrik schuf; die Amazonenschlacht (1619, Pinakothek zu München); der Raub der Tochter des Leukippos (ebendaselbst); Perseus und Andromeda (Eremitage zu St. Petersburg) sind nicht um des Gegenstandes, nicht um des Gedankeninhaltes, sondern um der Gelegenheit willen gemalt, die Kräfte im Zeichnen und Malen an Menschen- und Tierleibern zu zeigen, darzustellen, wie Thatendrang und Leidenschaft zu gewaltigster Entschiedenheit des Handelns und Leidens durcheinander wirbelt; um die Sicherheit zu üben, die Knäuel künstlerisch zu lösen. Gleichem Zweck dienten die Jagdbilder: Die schon bis zur Verzerrung bewegte Löwenjagd (1618, Pinakothek zu München): Ein Klumpen von vier Reitern mit ihren Pferden, drei Fußgängern, kämpfen mit zwei Löwen: schreiend, mit aufgerissenen Augen, stechend, schlagend, stürzend! Und doch ist das Ganze nicht recht frei; ist zu streng in den Bilderrahmen hineingebaut; zu losgelöst vom Hintergrund, um ganz überzeugend zu wirken, wie das glänzend erreicht ist in der Eberjagd (Galerie zu Dresden): Welch prächtige Waldlandschaft und zwischen den alten zu Boden gestreckten Baumriesen, welches Treiben von Keiler und Hunden, Jägern und Jagdknechten. In der Hirschjagd der Diana (Galerie zu Berlin) ist das rasche Vorbeifliegen in der Verfolgung, dem Gegenstand gemäß in breitgestrecktem Bild meisterhaft erzählt.

Vergl. S. 237, N. 2861.

3207. Rubens Sinnlichkeit.

Ein gewaltiges Künstlertum, eine großartige Freiheit der Form, die vollkommene Sicherheit des Aristokraten spricht aus dem Lebenswerke Rubens'. Aber diese Freiheit ist nicht die eines völlig auf sich beruhenden Geistes, nicht die einer widerspruchsfreien Weltanschauung. Sie ist realistisch, wahr ihren Äußerungen nach; sie ist aber unsicher im innersten Kern: Sie muß nach Schönheit suchen, weil sie nicht ganz sich geben darf, wie sie empfindet. Rubens war eine durchaus sinnlich angelegte Natur; man braucht nur in sein Antlitz zu schauen, die hochgeschwungenen Nüstern, die volle Unterlippe zu erwägen; man braucht nur zu sehen, mit welcher Begeisterung er sich in die Reize seiner beiden Frauen immer aufs neue vertiefte, um zu erkennen, wie stark dieser Zug in seinem ganzen Wesen ist; daß dieser es ist, der ihm vorzugsweise die Kraft gab, seine künstlerische Höhe zu ersteigen. Malte er doch namentlich, nachdem er 53 Jahre alt die 16jährige Helene Fourment geheiratet hatte, diese immer wieder in ihrer vorwiegend körperlichen Schönheit (in Windsor Castle, mit ihrem nackten Sohn (in der Pinakothek zu München), mit zwei Kindern (im Louvre zu Paris), reich gekleidet (in der Eremitage zu St. Petersburg), nackt mit umgenommenem Pelz (in der Galerie zu Wien u. a. m.).

3208. Menschliche Schönheit bei Rubens.

Selbst ein schöner Mann, liebte er es, schöne Menschen zu schildern. Man hat gesagt, es läge in der Natur vlamischer blonder Weiber, daß sie übervoll, von glänzend wachsfarbener Haut, voller lachender Grübchen seien. Aber man wird sich in der älteren Kunst des Landes vergeblich nach solchen Frauen umsehen: Rubens hat sie erst entdeckt, er lehrte erst in dem blühenden, glänzenden Fell zu schwelgen, dem Gold der Haut den höchsten malerischen Reiz

abzugewinnen, indem er es neben das tiefste Rot des Purpursammtes und das leuchtendste Blondhaar setzte. Und da bleibt es sich dann gleich, ob er die Grazien (Akademie zu Wien, Pradomuseum zu Madrid), das Urteil des Paris, den Raub der Proserpina malt oder die Seligen und Unseligen des Jüngsten Gerichts: Überall lacht das grubendurchfurchte gelbe Elfenbein der Haut dem Beschauer als der Grundton seiner malerischen Behandlung entgegen. Seelisch geht der Ausdruck seiner Frauen, selbst seiner Marien, zumeist nicht über den Wert einer vornehmen, frommen und klugen Hausfrau hinaus. Bei seinen Darstellungen der Antike sieht man, daß es ihm vor allem darauf ankommt, immer wieder aufs neue der Welt zu zeigen, welche erstaunliche Leuchtkraft der blonde, vom Tageslicht getroffene Frauenleib habe. Und wenn Reihen von Bildern des Meisters und seiner Schule beisammenstehen, in denen diese Lehre gepredigt wird, kann einem bei so viel fettem Weiberfleisch wohl übel werden.

Die Männer sind breit, muskelschwer, aber kräftig und beweglich. Im Ausdruck stehen sie noch eine Stufe unter den Frauen. Es ist Rubens genug, wenn sie sich richtig und mit Wucht bewegen, wenn man ihnen die oft übermäßige Anspannung der Sehnen glaubt. Nicht ein im tiefsten Innersten Erlebtes sollen sie schildern: Rubens malte mit Dutzenden von Schülern in ihm fertig Gewordenes; er schöpft aus einer starken Empfindung, aus dem Reichtum eines freien und edlen Menschentums; seine Kunst ist sorgenlos und sorgenlösend, innerlich heiter, selbst wo sie das Ernsteste schildert: Aber es ist nie ein wirklich tiefer Mensch, der aus ihr redet. Er ist ein großer Meister, Lionardo und Michelangelo waren aber große Seelen gewesen. Und wenige Meilen von Rubens, in dem protestantischen Bruderlande, das er nur einmal besuchte, um im spanischen Dienst die der Befreiungsbestrebungen verdächtigen Landsleute zu überwachen, in Amsterdam, lebte schon eine dritte solche große Seele: Rembrandt.

3209. Die Bilder des Luxembourg.

Das Sinnliche und Sinnenfällige ist es auch, was ihm die Aufgabe in seinen großen Bildern stellte. Als Maria von Medici ihm den Auftrag gab, ihr Hotel de Luxembourg auszumalen, begeisterte er sich für die fremde Königin ebenso, wie für Heiligengeschichte und Antike, schilderte er ihr Leben und dessen bescheidene thatsächliche Vorgänge mit einem Aufwand an Schmeichelei und geschmackloser Huldigung, aus der bei aller malerischer Vollendung der in Fürstenhuld sich wiegende Emporkömmling sich unangenehm geltend macht. Er strebte über die Wirklichkeit zum Schönen und er fand es in einer Übertreibung der Gefühle, wie sie vorher kein anderer gewagt hatte: Die Großen des Hofes, Richelieu an der Spitze, die den Gang der Geschichte kannten, mögen über den Aufwand an jubelnden Engeln und klassischen Gottheiten, über die liebedienerische Wichtigthuerei des fremden Künstlers wohl gelächelt, die strengdenkenden Hugenotten sie wohl verabscheut haben, wenn sie gleich der in ihnen bethätigten malerischen Kraft Gerechtigkeit widerfahren lassen mußten.

3210. Marterbilder.

Gemeinsam mit den Italienern hat Rubens das Streben auf das Thatsächliche, die Absicht, Vorgänge lebendig zu machen. Auftrag oder eigener Geschmack hielt ihn zwar von der Vorliebe für Marterscenen ab. Wohl malte er den heiligen Lievin, dessen ausgerissene Zunge der Henker einem gefräßigen Hunde hinhält für die Jesuitenkirche zu Gent (jetzt im Museum zu Brüssel); in seiner späteren Kreuzigung des heiligen Peter für die Peterskirche zu Köln ging er dem Grausen nicht aus dem Wege; er erkannte die Wirkung auf die Gemüter, die auf dem Schrecken vor grausamer Vernichtung des Guten beruht, und in dem Umstande, daß dieser Vernichtung kein Zug ihrer Entsetzlichkeit genommen werde; aber er schwelgte doch lieber in heitereren Bildern. Er gab jedem seiner Werke einen reichen Schatz Schönheit mit auf den Weg, und zwar vorzugsweise durch die berückende Macht seiner Farben, durch seine Meisterschaft als Maler. Was bei Caravaggio noch mit der Härte eines Versuches wirkt, die Überwindung der körperlichen Form durch das malerische Erfassen der Wirkung

3211. Farbige Komposition.

der Massen im Licht, das erscheint bei Rubens wie selbstverständlich: Bei seinen ersten Bildern versuchte er sich in Lichtspielen, später bemächtigte er sich des hellen sonnigen Tages. Er behielt die Zeichnung in ihrer Umrißschärfe bei, er handhabte sie meisterhaft; er führte die Lichtmassen schon als mitsprechenden Wert in das System des Aufbaues; er gliederte das Bild stärker nach Licht und Schatten, als nach architektonisch erfaßten Linien. Dadurch konnte er noch freier über die Haltung der Körper schalten, schwindet bei ihm das Erzwungene: Ein dunkler Ton ersetzt ihm im Aufbau des Bildes, was die Caracci durch eine ganze Gestalt ausfüllen mußten. Das Zusammenfassen der Aufmerksamkeit auf die Mitte wurde ihm durch seine stärker malerische Komposition leichter; sie wirkte lebendiger.

3212. Die Schule Rubens.

Rubens Antwerpener Werkstätte ward bald von Schülern überlaufen. Er war Herr der Kunst von Antwerpen, des ganzen Landes. Um ihn drängte sich das gemeinsame Schaffen. Selbst seine Lehrer folgten den von ihm eingeschlagenen Bahnen; die ganze Kunst erfuhr durch ihn eine mächtige Umgestaltung.

3213. Die Jesuiten.

Der Orden Jesu hatte in den spanischen Niederlanden und den unter ihrem Einfluß stehenden Gebieten Niederlassungen, die bald zu großem Reichtum kamen. Unverkennbar ist Rubens der von ihnen bevorzugte Künstler. Freilich war der Orden hier, wo er die Macht in feste Hand genommen, ein anderer geworden als in jener Zeit, wo er die Waffen zum Siege schmiedete und von den Niederlanden aus seine Missionen nach Deutschland sendete. Pieter de Hondt (Canisius, 1524—1597) war tot, der große nordische Vertreter der strengen Schule Loyolas. Auch die Jesuiten zahlten dem Reichtum und der politischen Wirksamkeit, der wider Willen des Ordens sich aufdrängenden Weltlichkeit ihren Zoll: Ihre niederländischen Kirchen sind die ersten, in die der Zeit Prunksucht einzog. Die Niederlande und ihr gesteigertes Kunstbedürfnis gaben die Veranlassung, daß auch sie jene einst streng abgelehnte, auf äußere Schaustellung gerichtete Kirchlichkeit pflegten, die ihren Kirchen Zulauf, ihren Werken erhöhte Bedeutung gab. Wie alle seine Vorgänger wandelte sich der Orden, seit er den ihn gebärenden Gedanken zur Reife gebracht hatte. In rascher Folge entstand eine Reihe von Bauten im Norden, die von jenen in Bayern sich durch wachsende Pracht unterscheiden: Jacques Francquaert (geb. zu Brüssel 1577, † 1651) war der Architekt, der mit der Jesuitenkirche zu Brüssel (1606—1616, 1812 abgetragen) der neuen Richtung die Wege wies. Er gab in Brüssel 1617 ein „Livre d'Architecture" in drei Sprachen heraus, dem später noch ornamentale Entwürfe folgten. In diesen trat er namentlich für jene derb barocken Thüranlagen ein, die die Niederländer Spansche Deurkens nennen, ihre südliche Herkunft wohl erkennend. In diesen macht sich die breite, den Stoff des Ornamentes wie einen weichen Teig durchmodelnde Behandlung geltend, die, als Rubens-Stil bekannt, bald in Deutschland den größten Einfluß gewann. Die Brüsseler Kirche war ein dreischiffiger Saal mit drei Apsiden und mit derb barocker, in ihrer starken Gliederung wirkungsvoller Schauseite; eine Absage gegen die Strenge der italienischen Nachahmung wie gegen die feine Art des Vredemann de Vries zu Gunsten breiterer, kühnerer Behandlung. Deodaat van der Mont (Delmont, geb. zu St. Truiden 1581, † zu Antwerpen 1644), Rubens Reisegenosse in Italien, als Maler unbedeutend, wurde für die Übertragung dieser Baukunst wichtig, die mit Rubens an Alessi und an Genua anknüpfte. Er baute wahrscheinlich die von Valentin Gilg aus Sachsen ausgeführte Jesuitenkirche zu Neuburg an der Donau (1607—1616), zu der Rubens die Bildausstattung lieferte; er hatte vielleicht Einfluß auf den Bau jener zu Dillingen, die 1606—1617 Johann Albertaler, wohl auch der Architekt der Engelskirche zu Eichstätt (1630), ausführte. Er schuf endlich dem Orden für Kurfürst Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg die dreischiffige Andreaskirche zu Düsseldorf (1622—1629) wieder mit Emporen in den Seitenschiffen, reichem Stuckornament, vielgestaltigem

Vergl. S. 325, M. 3093.

3214. Jesuitenkirchen.

Aufbau. Die eigentlich niederländische Richtung des Jesuitenstiles kam aber erst an der Jesuitenkirche zu Antwerpen (1614—1621, 1718 abgebrannt) zum vollen Durchbruch, deren Entwurf Rubens sicher nicht fern stand, wennschon Pater Peter Huyssens und Rektor François Aguillon als eigentliche Ausführende bezeichnet werden. Wieder war dieser Bau, den Rubens selbst als den Vorschriften der alten Griechen und Römer gemäß bezeichnet, eine dreischiffige Anlage, freilich mehr in Form der Vitruvschen Basilika mit drei Apsiden, den schönen Turm hinter der mittelsten. Den saalartigen, von Emporen umgebenen Raum schmückte Rubens mit 39 Bildern, von denen sich jene des Ignazius Loyola, der Besessene heilt, und des Franz Xaverius, der in Indien Wunder wirkt, sowie die Himmelfahrt Mariä (in der Wiener Galerie) erhielten. In der prunkvollen Innenausstattung, in der reich gegliederten, an Alessis Mailänder Bauten mahnenden Schauseite sieht man deutlich das Bestreben, die Macht des Ordens durch den Reichtum zu veranschaulichen, während die Raumbildung durchaus die der Predigtkirche ist.

Vergl. S. 334, M. 3113.

3215. Gotische Anklänge.

Vergl. S. 324, M. 3090.

Wieder bricht der Orden in diesen Bauten mit der Überlieferung, wenngleich nicht in allen seinen Teilen. Seit 1600 plante er sein großartiges Haus in Köln, dessen Kirche (1618—1629) in Anlage und einzelnen Teilen des Aufbaues ein überraschendes Zurückgreifen auch den gotischen Stil zeigt, hier freilich mit einer Form, die der Würzburger Kirche entnommen ist, nämlich mit kräftig ausgebildeten Emporen: Die Seitenschiffe bis an das Querschiff heran sind zweigeschossig, etwa in der Art der frühgotischen Kirchen Frankreichs, doch mit einer Mischung zwischen Spätgotik und Barock und mit ausgesprochener Benützbarkeit der Emporenplätze. Die Wiederaufnahme gotischer Gedanken wurde nun für die Jesuiten der nordwestlichen Gebiete die Regel Sie treten auch an der Jesuitenkirche zu Bonn, an jener zu Koblenz (1617 umgebaut), an der zu St. Omer (1615—1629), zu Rouen (seit 1614), Elisabeth zu Bergen im Hennegau, St. Michael zu Mecheln, St. Pierre und St. Nicolas in Coutances auf. Die Ordenskirchen zu Brügge (1619—1629), zu Jeperen (1622—1640), Lüttich (1645), Namen (1621—1653), Metz, Trier und andere später zu nennende treten hinzu. Der Orden begann durch rege Bauthätigkeit, wie durch allgemeines Wachstum der Macht sich zu einem wichtigen Gliede in der einst auch von ihm beargwohnten Kunst auszubilden.

3216. Örtliche Bauweise.

Das Bezeichnende an diesen Bauten ist die örtliche Selbständigkeit: Sie sind nicht Nachahmungen des Gesu zu Rom, stehen eher den bayerisch-österreichischen Anlagen nahe. Ihre Ausstattung, die dort noch zumeist bescheiden war, ist hier reich, oft sogar schon überladen. Merkwürdig ist das Heranziehen sehr verschiedenartiger Formen, selbst der damals schon ganz als veraltet geltenden Gotik, ein baulicher Eklektizismus, der jenem Rubens' verwandt, hier auf der örtlichen Grundlage sich in einem kräftigen, malerischen Barock auslebt. Jedenfalls erweist sich, daß wohl der Geist des Ordens wie jener der nach-tridentiner Kirche überhaupt die katholische Niederlande beherrscht, daß aber die Kunstäußerungen keineswegs internationalen Zuges, sondern durchaus volkstümlich sind. Die Jesuiten, von Haus aus, wie alle strengen Orden, der Kunst gegenüber gleichgültig, bedienten sich der heimischen Kräfte, sobald sie in Besitz der Macht gelangt waren und zu deren äußerer Darstellung sich veranlaßt sahen. Zu selbständiger, ihre Kirchen von jenen anderer Orden unterscheidender Form brachten sie es jedoch nicht, außer in der Gesamtanlage! Hier erweisen sie sich als die Männer der Predigt, der Mission. Die Empore spielt in ihren Kirchen eine weitaus wichtigere Rolle als in den meisten anderen katholischen Kirchen der Zeit, jenes wichtige Glied des Kirchenbaues, das immer der Wertschätzung des gesprochenen Wortes folgt. Und der Orden wagt es, mit der alten kirchlichen Überlieferung, an der er in Köln so streng festhielt, in Antwerpen zu Gunsten einer Bauform zu brechen, die dem Eindrucke des Festsaales sich nähert.

Die anderen Orden standen an Aufwand dem leitenden nicht nach: Francquaert baute die Augustinerkirche zu Brüssel (1620—1642, jetzt versetzt) in den römischen Stil an Vielgestaltigkeit übertreffendem Reichtum. Selbst die Beguinen fanden nun auch die Mittel, mit Prachtentfaltung an die Öffentlichkeit zu treten: Ihre Kirchen zu Mecheln (1629—1647) und jene in der Grundlage der Kölner Jesuitenkirche verwandte, im Aufriß aber der Emporen entbehrende zu Brüssel (1657—1676) gehören zu den üppigsten Bauten des Landes. Dagegen hielt sich der auch in Rom als Architekt thätige Hans van Xanten an St. Peter zu Gent (1629, erst 1720 vollendet) und der Gegner Rubens', der gelehrte, in Frankreich und Italien vorgebildete Maler und Altertumsforscher Wenzel Koeberger (geb. zu Antwerpen 1561, † zu Brüssel 1635) in der Karmeliterkirche zu Brüssel (1607—1613, 1783 zerstört) und in der Wallfahrtskirche Notre Dame zu Montaigu bei Diest (1609—1611) strenger an die italienische Richtung.

3217. Kirchen, ältere Orden.

Vergl. S. 346, N. 3147.

An Rubens knüpft auch die Bildhauerschule an. Alexander Colin de Nole und Frans Duquesnoy wie Francquaert standen ihm gesellschaftlich nahe, Erasmus Quellinus d. Ä. (geb. zu Antwerpen, † vor 1640) wahrscheinlich nicht minder. Es sind das die Künstler, die die breitere italienische Richtung in Flandern einführten, die volleren Formen, das Arbeiten in Flächen, in starken Bewegungen und Schattenwirkungen. Namentlich in dekorativer Hinsicht halfen sie von der strengeren Renaissance den Übergang zu finden zu einer zwar von Italien beeinflußten, aber durchaus heimischen Auffassung ihrer Aufgabe. Große Festdekorationen gaben den Anstoß zu bewegten Bauschöpfungen, zu denen neben Rubens der Maler van Thulden und jene Bildhauer herangezogen wurden. Man sieht dies deutlich an dem überraschend barocken Thorbau und Gartenhaus, die Rubens selbst sich auf seinem fürstlichen Besitz in Antwerpen herstellen ließ, an der Inneneinrichtung der Jesuitenkirchen, an dem wirkungsvollen spanischen Wappen, das er für das Scheldethor in Antwerpen (1624) entwarf und das Quellin ausführte, an den übrigen Häusern reicher Maler, die noch heute teilweise als Sehenswürdigkeiten Amsterdams gelten. So jenes des Mont in der Prinsenstraat, des Zeghers, dessen vor 1634 errichtetes Haus in der Keizerstraat der Stadt zum Ruhm gereichte, des Jordaens, der eines der schönsten spanischen Thürchen an seinem Hause besaß und andere mehr. Die Maler gehörten sichtlich in Antwerpen zum wohlhabendsten Teil der Bevölkerung. Rubens ist in seinem Hause, von dem sich leider nur die Gartenanlage erhielt, als dem Bau, in dem er ganz den eigenen Anregungen folgen konnte, fast überderb und barocker als irgend einer seiner Zeitgenossen: Das ist also die Richtung, die er erstrebte, dort lagen seine Ziele: Man sieht es auch an den Bauten auf seinen Bildern, namentlich auf den Liebesgärten, jenen Schilderungen eines erhöhten Sinnenlebens, daß er über den widerstrebenden Baustoff hinaus ins malerisch Ungebundene, Vollsaftige drängte.

3218. Bildhauer.

Vergl. S. 287, N. 2969.

Die Grabdenkmäler büßten an Kraft und Schönheit auch in der Folgezeit nichts ein. Prachtsteinsärge, wie sie Robert de Nole (seit 1594 in Antwerpen thätig) für die Gudulakirche in Brüssel schuf, so jener mit der liegenden Gestalt des Erzherzogs Ernst († 1595), ferner jener des Herzogs Johann II. von Brabant mit dem von Jerome de Montfort gegossenen Löwen (1610) und manche andere mehr.

Schon wenig Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien konnte sich Rubens des Zudrängens der Schüler in seine Werkstätte kaum erwehren. Zahlreiche Hände halfen ihm, nach seinen Skizzen Bilder herzustellen, die Masse der Aufträge zu bewältigen, die dem berühmten Meister zufielen. Da galt es denn für die Schüler, der eigenen Art sich zu entschlagen, um die des Meisters möglichst genau zu treffen. Jene Künstler, denen dies gelang, die vollständig im Schatten ihres Lehrers verschwinden; die ebenso malten wie er, so daß man nicht erkennt, wo sie den Pinsel ihrem Auftraggeber überreichten, damit er das Begonnene vollende; die ihr Leben lang Schüler blieben, beschäftigen die Kunstgeschichte nicht. Nur insoweit, als

3219. Rubens' Schule.

3220. Maler. sie sich dem Lehrer nicht unterzuordnen verstanden, sind sie dieser von Wert. Cornelis Schut (geb. zu Antwerpen 1597, † daselbst 1655), Theodor van Tulden (geb. zu Herzogenbusch 1606, † daselbst 1676), Viktor Wolfvoet (geb. zu Antwerpen 1612, † daselbst 1652), Frans Wouters (geb. zu Lier 1612, † zu Antwerpen 1660?), Erasmus Quellin d. J. (geb. zu Antwerpen 1607, † 1678), Abraham Diepenbeeck (geb. zu Herzogenbusch 1596, † in Antwerpen 1675) sind die hervorragendsten unter den Rubensschülern. Ihre Heiligenbilder und namentlich ihre mit Vorliebe gemalten, oft derb sinnlichen mythologischen Gemälde erreichen selten die Kraft des Tones des Meisters, fallen ins Schwächliche, Süßliche, Gekünstelte oder ins Aufdringliche, Schreiende, ja oft sogar ins Zotige hinüber. Nicht jeder konnte auf der scharfen Schneide hinwandeln, auf der Rubens sein feines malerisches Gefühl und seine vornehme Lebensgesinnung nur mit geringem Schwanken fortbewegte, ohne der auffälligen Krücken auf beiden Seiten zu bedürfen.

3221. Kupferstecher. Gewaltig war Rubens' Einfluß auf die Kunst des Kupferstiches. Anfangs mit Stechern arbeitend, die, in fremder Schule gebildet, sich in seine Art nicht völlig zu finden wußten, wie Cornelis Galle der Ältere (geb. zu Antwerpen 1570, † um 1641) oder Willem Swanenburg (geb. zu Leiden 1581, † daselbst 1612), fand er in Pieter Soutman (geb. zu Haarlem 1580, † daselbst 1657), Lukas Vorsterman (geb. zu Antwerpen 1578, † nach 1656), später in Paul du Pont (geb. zu Antwerpen 1603, † 1658) und zahlreichen anderen Männer, die in seiner Schule gebildet, unter seiner Aufsicht die Platten bearbeitend in glänzender Mache und schwungvoller Griffelführung dem Wesen seiner Bilder nachzukommen lernten. Nun arbeiten alle schon fast ausschließlich als nachbildende Künstler, dienen der Verbreitung des von Rubens und seiner Schule Geschaffenen in die Masse, arbeiten nicht wie früher selbständig: So wenigstens vorzugsweise im katholischen Antwerpen, wo man viel Heiligenbilder brauchte, bei denen nicht der Schwerpunkt auf dem rein Künstlerischen, sondern auf dem Religiös-Erzieherischen lag.

3222. Glasmalerei. Die Glasmalerei und Teppichweberei blühten immer noch als die glänzendsten Sterne im gewerblichen Schaffen des Landes. Die großartigen, von Theodor van Thulden gezeichneten Fenster in der Notre Dame-Kapelle in St. Gudula zu Brüssel (1650—1660), ausgeführt von Jean van der Baer (aus Antwerpen), zeigen, welche Anforderungen die neue Kunst an die Maler stellte: Sie sollten die volle Leuchtkraft ihrer Technik der breiten Pinselführung der Malerschule zur Verfügung stellen. Ähnliche Arbeiten kommen noch mehrfach vor. Das Ausland liebte sie zu erwerben: Bernaerd van Linge (aus Antwerpen) malte 1636—1641 in Oxford (Queens College, University College). Die holländischen Kirchen bemächtigten sich der Kunst (Cornelis Clock in Leyden, 1601—1603, Geraert Hoet, geb. zu Bommel 1648, † im Haag 1733, u. a. m.), aber man behielt immer noch den Eindruck, daß die Glasmalerei in Flandern ihre Heimat habe: Die dort geübte Kunst blieb entscheidend für das ganze Gewerbegebiet.

3223. Teppichweberei. Ähnlich in der Teppichweberei, der Erzherzog Albert reiche Unterstützungen zufließen ließ und der Rubens und seine Schule für die Technik geeignetere Vorlagen bot, als die italienische Schule sie hatte geben können. Viele seiner Bilder wurden nachgebildet, wir lernten schon seine Kartons (Geschichte des Decius in der Lichtensteingalerie in Wien, Geschichte des Herkules, Odysseus u. a.) kennen. Wieder häufen sich die Namen der Weber, namentlich Brüssel ist deren voll. Reiche naturalistische Umrahmungen fassen die lebhaft bewegten Geschichtsdarstellungen ein, die auch jetzt völlig als Ersatz für das Ölbild gedacht sind. Ja, für Holland würde der Teppich gerade für diese Darstellungen fast das einzige Ausdrucksmittel. Eine Reihe der dortigen Maler versuchte sich im Entwerfen für zu webende Historien, mit denen man die öffentlichen Säle schmückte.

3224. Die Holländer.

Die Holländer hatten ihren Staat aus Pulverdampf und Blut sich mit kühner Hand herausgeholt, unter den schwersten Leiden ihn verteidigt, mit unerschütterlichem Mut ihn behauptet: All dies große Ringen hat sie aber nicht vermocht, in der Sprache, in der sie vor allem ihr ganzes Wesen zu äußern wußten, in der Malerei, eine Geschichtskunst zu erstreben. Es fehlt ganz an den Darstellungen ihrer Siege, ihrer Kämpfe; diese scheinen den Malern gleichgültig. Vielleicht unterscheidet sie nichts so sehr von anderen Völkern jener Zeit, als der Mangel an äußerem Prunk, am Prahlen mit den Thaten und Leiden, an idealistischem Schwulst. Leidenschaftliche Kämpfe religiöser Grundlage brachten dem Staat ernste Gefahren. Es waren die Staatsverhandlungen über die „Remonstrantie" der Arminianer 1610, die Synode von Dordrecht von 1618, kirchliche und politische Ereignisse von weitgreifender Bedeutung. Freilich, wenn man die streitigen Punkte näher betrachtet, so erstaunt man über die Spitzfindigkeit dessen, was hier als Glaubensinhalt sich gegenüberstellte: Ob die Gnade eine absolute, allein von Gottes Willen abhängige oder eine durch göttliches Vorhersehen menschlichen Gebrauchs bedingte sei; ob Christus zur Versöhnung aller Menschen gestorben und nur die Gläubigen der Versöhnung teilhaftig würden; oder ob dies nur für die von vornherein Auserwählten geschehen sei: Das sind die wichtigsten Glaubensfragen, um deren willen die Leidenschaften sich erhitzten: Hinter ihnen freilich standen die politischen Parteien im Kampf zwischen dem städtischen Mittelstand und dem auf die Volksmassen sich stützenden Fürstentum, die sich der religiösen Fragen und des aus ihnen hervorgehenden Einflusses auf die Gemeindeverhältnisse bedienten. Denn die nach ständischer Abgeschlossenheit und nach föderalistischer Staatsverfassung strebenden Stadthäupter wollten sich auch nicht einer gemeinsamen Schriftauslegung unterwerfen, kein Lehrgesetz, kein Bekenntnis von symbolischer Kraft dulden, sondern als Kirchengenossen jeden an Christus und die Heilslehre der Bibel Glaubenden begrüßen. Dann trat der Socinianismus mit seiner vorzugsweise verstandesmäßigen Erfassung der Erkenntnis hinzu: Daß das Aufstreben des Menschen zum Heile aus Gott ihm einen Anteil an göttlicher Wesenheit und Würde möglich mache, also die Sittlichkeit zur Seligkeit führe; und die Mennoniten, die in einer inneren Wiedergeburt den Keim der Erlösung suchten: Noch bewährten sich die Niederlande als ein Gebiet reger Sektenbildung, als ein Land, in dem eigenwillige Köpfe sich zu gemeinsamer Denk- und Empfindungsweise zusammenscharten nach germanischer Art: Hier allein blieb der Boden der Forschung frei.

3225. Stellung der Künstler.

Die religiösen Anschauungen und Parteien hatten aber wieder keinen Einfluß auf die Kunst, wenn man nicht deren Ablehnung Einfluß nennen will. Denn alle standen mehr oder minder auf dem Boden der reformierten Kirche, die in der größten Einfachheit, in der Verneinung alles äußerlich Schmückenden ihren Ernst und ihre Würde suchte. Das Kirchenbild, der Altarschmuck fehlt der holländischen Kunst grundsätzlich: Sie hatte nur die Ausstattung der Wohnhäuser, des öffentlichen Gebäudes zum Vorwurf. Wohl bestand der oranische Hof als eine zentrale Macht, besaß dieser große Reichtümer, suchte er auch zeitweilig diesen zur Hebung der Kunst zu verwerten. Aber die wichtigsten Aufträge, selbst des prachtliebendsten Fürsten Hof, der Friedrich Heinrichs, kommt nicht zum Bau eines eigentlichen Schlosses; durfte es nicht wagen, sich königsgleich von der steigenden Masse der Reichen zu unterscheiden. Die Kunst war auf die Menge angewiesen und sie wuchs aus der Menge hervor. Noch lange standen die Maler mit Sattlern und anderen Handwerkern in einer Zunft, selbst sich als Handwerker fühlend. Ihr Wohlstand war manchmal groß, wie der des Landes überhaupt, aber er sonderte sie nicht von den Volksmassen. Die wunderbare Stimmung ihrer Bilder ging aus der Einheit der Bildung, aus der Gemeinsamkeit des geistigen Lebenskreises aller hervor. Wohl blühte die Universität Leiden, wohl begannen bald andere neben ihr

3226. Gelehrsamkeit.

sich zu erheben und auszudehnen, wohl brachte die Nation große Gelehrte hervor; aber ihr Gebiet war nicht das Fachwissen, sondern in ihnen steckte regelmäßig, wie in den Italienern der Renaissance ein Zug für das Thatsächliche, für das Gegenwärtige, Naheliegende: So ein Hugo Grotius in seiner Vielseitigkeit; in seinem Streben, diese unmittelbar zum Wohle des Staates zu verwerten; aus der Verfassung des Landes heraus, aus seinen Zielen und Ansprüchen Recht und Gesetz zu erkennen, den Staat auf das Naturrecht, die sittliche Notwendigkeit geselliger Vereinigung der durch Sitte und Wohngemeinschaft Verbundenen, auf dem Volkstum aufzubauen; und daraus die Rechtsbeziehungen der Staaten untereinander in Krieg und Frieden, im Handel, und namentlich auf dem zum Gemeingut aller erklärten Meere zu entwickeln. Die großen Lehrer der freihändlerischen Volkswirtschaft Boghorn, Salmasius, de la Court entwickelten daraus die Gesetze des wirtschaftlichen Liberalismus, der Freiheit des Schaffens, der Bekämpfung der wirtschaftlichen Schranken, mit den Waffen wissenschaftlichen, auf Erfahrungswerten begründeten Denkens.

Es ist kein Zufall, daß das Land der wirtschaftlichen Freiheit zur Heimat freier Denker wurde; aber es ist auch in der Natur der Holländer begründet, daß gerade die hervorragendsten unter den abstraktem Wissen Dienenden nicht ihres Stammes und ihrer Weltanschauung sind: So der Gründer der Altertumswissenschaft, der Jesuitenschüler Justus Lipsius, dessen Verhältnis zur reformierten Kirche stets ein schwankendes blieb; so der große Philologe Justus Scaliger, der als Franzose nur den Abend seines Lebens lehrend in Leiden verbrachte und zumeist Nichtholländer als Schüler um sich sammelte; so sein größerer Landsmann Rene Descartes, der in Amsterdam die Einsamkeit suchte, derer er zum Entwickeln seiner Gedanken bedurfte; so endlich der portugiesische Jude Baruch Spinoza, den wahrlich auch mehr die Möglichkeit, sich selbst und seinen Gedanken in Ruhe zu leben, als das holländisch derbe Wesen an Amsterdam und den Haag fesselte.

3227. Der Handel.

Aber in jenen Wissenschaften, die alsbald der Welt ihren Nutzen zu offenbaren vermochten, glänzt Holland. Namentlich in jenen, die den Haupterwerbszweigen des Landes dienten, der Schiffahrt, dem Binnenhandel und der Landwirtschaft. Riesig gestaltete sich der Seehandel. Holland, vor kurzem noch ein Land, das außer dem Heringsfang kaum größere Seeunternehmungen besaß, wurde zum Herrscher der Meere. Mit 6000 Schiffen durchfurchte es die Wogen: Die Ostsee, Frankreich, England, Portugal, Spanien umfaßte der seemännische Verkehr; Italien und dem fernen Osten brachten die holländischen Schiffe Fische und Kolonialwaren; über Europa hinaus griff der kühne Unternehmungsgeist. Die Westindische Compagnie begann in Amerika Boden zu fassen, wo Moritz von Nassau als Statthalter Pernambuco (Mauritsstad) zu einem wichtigen Handelsplatz erhob; und im Neuniederland entstand Neuamsterdam, das jetzige New-York, gleichzeitig etwa mit der Gründung Jan Koens, des kühnen Vorkämpfers des indischen Handels, mit Batavia auf Java, und der Festsetzung der Buren im Kaplande, der Erbauung der Kapstadt am Tafelberge.

3228. Die Kolonien.

Batavia war mit seinen Grachten und geradlinigen Straßen ein fernes Amsterdam. Pernambuco, auf der sumpfigen Insel S. Antonio gelegen, glich nicht minder wie das alte New-York den Gemeinwesen der Heimat: Der Architekt Pieter Post baute für Moritz von Nassau hier seit 1641 die Freiburg, die Brücke über den Capiberibe, die Villa Boavista: Noch heute steht der aus dieser Zeit stammende Regierungspalast und ein Teil der Befestigung (Fort Bruno), wie noch heute in Nordamerika der sog. Kolonialstil von holländischem Geiste erfüllte Reste hinterließ.

3229. China und Japan.

Von höherer Bedeutung war die Verbindung mit den alten Kulturländern des fernsten Ostens, mit China und Japan. Die Holländer traten hier als die Gegner und Nachfolger der Jesuiten auf: War bei jenen das kirchliche, so war bei diesen das kaufmännische Wohl

das Leitende. Die Jesuiten, die sehr wohl erkannt hatten, daß es eine christliche Kultur nicht gebe, sondern nur eine Kultur der christlichen Völker, zögerten nicht, sich in das Geistesleben der Fremdvölker einzudenken, um aus diesem heraus ein, wenn auch umgestaltetes Christentum herauszuschälen; hier, wo es galt, vorbereitend Boden zu fassen, nachgiebig, klug einlenkend, dem nationalen Empfinden und religiösen Denken sich anbequemend. Ihre Erfolge waren erstaunlich groß. Das Mißlingen ihres Werkes erfolgte durch die allzurasche, sich zur That entwickelnde nationale Abneigung gegen die Fremden. Die jesuitische Mission blieb daher erfolglos, ohne Einfluß auf Europa wie auf Asien, ein vorübergehendes Ereignis der Geschichte. Die Holländer wurden nicht minder rasch verdrängt, obgleich sie weit weniger als Gebende wie als Nehmende kamen. Ihnen war's nicht so sehr um die Verbreitung ihres Glaubens als um die Hebung ihres Handels zu thun. Jene kamen als Glaubensboten, diese als Boten eines Volkes. Jene trugen Wissen nach China und Japan, diese brachten es von dort heim. Wohl kamen durch die Jesuiten mancherlei kunstgewerbliche Erzeugnisse als Sehenswürdigkeiten nach Rom und von hier an die katholischen Höfe. Aber nirgends ist eine Spur davon zu merken, daß sich Kennerschaft und aus dieser künstlerische Anregungen entwickelt hätten: Die Fremdartigkeit des Holzes, des Lackes, der Arbeit gab den Geschenken allein Wert.

Vergl. I. S. 692, N. 2255.

Die Holländer aber verstanden die Lebensäußerungen der Chinesen und Japaner. Die Fähigkeit, Fremdes sich anzueignen, ist nicht jedem gegeben. Jedenfalls nur dem, der zur Aufnahme des Fremden gewissermaßen vorbereitet ist, dessen Sinnesart mit diesem irgendwie übereinstimmt. Er wird das Fremde auch nur insofern sein eigen werden lassen können, als es seinem Wesen entspricht. Es ist mithin kein Zufall, daß die Holländer es waren, die plötzlich für einen bestimmten Zweig japanisch-chinesischer Kunst Sinn und Verständnis fanden und sie Europa übermittelten. Die Ungebundenheit des holländischen Lebens, der naturwüchsige, durch Regel wenig beengte Ton, der Sinn für Witz, für die Reize einfachen Daseins war beiden Völkern gemein. Sehr rasch erkannten die kühnen Seefahrer, daß Japan und China nicht Länder seien, über deren Erzeugnisse man lächeln müsse, sondern von denen man lernen könne. Zunächst freilich lockte der Handelsgewinn. Für das von den Holländern zuerst in Menge nach Europa eingeführte Porzellan wurden sehr hohe Preise gezahlt. Bald gelang es, mit den japanischen Malern so in Verbindung zu treten, daß diese europäische Bestellungen, selbst solche, denen der Entwurf für den aufzumalenden Schmuck beilag, ausführten. Es mußte das die Holländer zu dem Versuch reizen, die lange Fahrt zu sparen und selbst das so lebhaft gewünschte neue Tischgerät für die europäische Kundschaft zu fertigen.

3250. Das Fayence.

In den Jahren etwa, in denen ihre Geschäftshäuser sich auf Formosa (1670) und in Desima vor Nagasaki niederließen, entstand im heimischen Städtchen Delft die erste Fabrik von Fayence (um 1600), von jener gebrannten, doch undichten Thonware mit weißer Glasur und der der chinesisch-japanischen nachgeahmten Blaumalerei, die sich bald den europäischen Markt erobern sollte. Schon 1611 entstand dort eine St. Lukasgilde, in der die „Plateelbacker" einen Körper bildeten; man brachte von fernher, von Doornijk und der Ruhr, Thon herbei, um ein Erzeugnis herzustellen, das dem ostasiatischen Porzellan möglichst ähnlich aussah. Schon 1616 erscheinen diese Erzeugnisse auf Bildern des Hendrik van Balen und Jan Brueghel neben den gleichfalls aus dem Osten eingeführten Lackarbeiten; in wenig Jahrzehnten verbreitete sich über ganz Holland eine Blüte der Töpferei, die um so mehr goldene Ernte brachte, als am Rhein das alte Gewerbe der Kannenbäcker vom Kriege mit rauher Hand zerstört wurde. Im Lauf von einem Jahrhundert war Europa durch den holländischen Geschmack dahin geführt, daß die weiße, bunt gemalte Fayence fast alles andere Tischgerät verdrängt hatte, seinerseits dem aus China und Japan von den Holländern eingeführten Porzellan zu endlichem Siege den Weg bahnend.

Vergl. S. 314, N. 3067.

3231. Neue Genußmittel.

Ein zweites Erzeugnis der holländischen Töpferei war die Pfeife. War der Tabak gleich schon im 16. Jahrhundert eingeführt, so begann sein Anbau in Europa zuerst 1605 in Holland (in Amersfoort), wurde Amsterdam zu einem wichtigen Handelsplatz für diesen, der Raucher zu einem beliebten Gegenstand der holländischen Malerei. Man sieht aus ihr, daß bis auf den Bauern hinab die Sitte des Rauchens trotz aller geistlichen und gesetzlichen Gegenmitteln eine allgemeine wurde. Die holländisch-ostindische Compagnie war es auch, die dem Thee Einfuhr und Verwendung in Europa schuf (seit 1636). Zunächst freilich als Heilmittel, unter der Ansicht, daß er geeignet sei, das Leben zu verlängern. Später erst gelangten Kaffee und Kakao auf verschiedenen Wegen in den europäischen Gebrauch.

3232. Die holländische Kunst.

Die tiefgreifende Anregung des holländischen Lebens sowohl auf Frankreich wie namentlich auch auf Norddeutschland vollzog sich während des 17. Jahrhunderts in steigendem Maße. Und mit ihm wuchs der Wohlstand des Landes, der sich bald auch in neuen künstlerischen Thaten, in der Herausbildung einer eigenartigen Kunst zeigen sollte, die von Italien sich frei machte, ohne Hilfe der Großen und ohne Rücksicht auf die katholische Kirche zur Selbsteinkehr kam, nämlich zur Darstellung des eigenen Daseins, der eigenen Natur, ohne Seitenblicke auf fremde Errungenschaften und Ziele. Es fehlt der holländischen Kunst, und wenn auch nicht in ganz gleich ausgeprägter Stärke der ihr teilweise folgenden vlämischen, jeder Idealismus; sie erstrebt nichts Höheres, als das einfach Gegenwärtige; sie geht nicht darauf aus, schön zu sein; sondern sie will nur die gesehenen Dinge festhalten; sie blüht daher auch vor allem in der Malerei, die mit den geringsten Mitteln die Wahrheit zu fassen vermag.

Die holländische Malerei baut sich auf dem Bildnis auf: Schilderei nannte sie die Sprache des Landes; sie schildert die Menschen und das, was sie umgiebt. Sie sucht nicht nach schönen Menschen, sondern nahm sie wie sie kamen; sie fährt nicht im Lande herum nach malerischen Gegenden, sondern fand jeden Ausblick ins Grüne oder in den Schnee, in Frühling oder Herbst für zur Schilderung geeignet. Der und jener Künstler verliebte sich in ein besonderes Stück Natur und stellte es mit Vorliebe, später auch mit durch die Übung erhöhtem Geschick dar. Er fand in der großen Welt der Gesamterscheinungen sein Arbeitsgebiet und bildete es zur größten Vollendung aus. Aber er schuf nicht eine höhere Welt, er will nicht das Gesehene, sondern das Sehen verbessern. Er geht an die Natur mit frommem Sinn, als an ein hohes aus Gottes Hand vollkommen erstandenes Werk und beugt sich vor ihm: Seine Kunst ist bestrebt, Zeugnis abzulegen von der Aufmerksamkeit, mit der er die Gottesschöpfung betrachtete. Der pantheistische Zug der Holländer spricht aus ihr: Gott ist der Urgrund aller Dinge, die einzige Substanz, er ist eins mit der Welt. Die höchste Seligkeit, die Erkenntnis Gottes, muß vorbereitet werden durch das Streben nach Erkenntnis der Stellung des Einzelwesens im allgemeinen. So lehrt Spinoza, hierin wie in seinen staatsrechtlichen Anschauungen nicht der Erfinder, sondern auch der Verkünder der in Land und Zeit schlummernden Gedanken.

Die Malerei, als die vollkommenste Ausdrucksform des holländischen Wesens, bedurfte keines Vorbildes. Wir sahen, was sie bisher geleistet hatte, Hand in Hand schreitend mit der Kunst der Nachbarländer. Sie war in Nachahmung verfallen, gleich jenen. In den Zeiten des Krieges, der geistigen Zerrüttung hatte sie sich selbst vergessen und war sich selbst fremd geworden, solange sie von jener der katholischen Großmächte, Kirche und Fürstengewalt, mit fortgezogen wurde. Seit sie sich von diesen freigerungen, kannte sie nur noch einen Herrn: Die Wahrheit, das Bekennen des Gesehenen, die Darlegung seiner selbst nach den Erkenntniserfahrungen des Auges. Ein Volk von seltener nationaler Reinheit, von seltener Geschlossenheit der Kulturstellung aller seiner Teile, von den Verhältnissen und dem eigenen Kraftgefühl

zur höchsten Entfaltung seiner Art gedrängt, schuf eine rein realistische Kunst und stellte sich mit dieser auf die höchsten Höhen der geistigen Leistung.

3233. Das Bildnis.

Das Bildnis leitete das Können dieser Kunst ein. Es schloß sich an die durch Jahrhunderte hochgehaltene alte Volksüberlieferung an, es blieb sich ungefähr gleichwertig diesseits wie jenseits der das Land spaltenden staatlichen und kirchlichen Grenzen. Michel van Mierevelt (geb. zu Delft 1568, † daselbst 1641) ist der Mittelsmann zur neuen Zeit, ein unermüdlicher, handwerkliche Tüchtigkeit mit redlichem Künstlersinn vereinigender Meister. Er soll 10000 Bildnisse gemalt haben. Und wenn dies auch übertrieben sein sollte, erscheint er doch als der Künstler, der seinen Landsleuten klar machte, daß ein Bürger, der in Ehren sein Leben verbracht habe, im Bilde festgehalten werden müsse. In seinen treu und scharf beobachteten, schlicht und in kühlen Farben gemalten Bildern ist kein falscher Zug: Die Männer und Frauen auf ihnen geben sich kein höheres Ansehen, als sie genossen; sie wissen sich von der Mitwelt überwacht; aber sie plagt auch keine falsche Bescheidenheit; sie sind sich ihres Wertes bewußt und wollen so geschildert sein, wie sie im Leben standen. Unter den zahlreichen Bildern seiner Hand sei jenes genannt, auf dem er die Delfter Schützenoffiziere darstellt (1611, Rathaus zu Delft), eines der besten jener „Doelenstücke", die nun Sitte wurden und den Holländern die historischen Bilder ersetzen: Nicht die Kriegsthaten werden geschildert, sondern die Männer, die sie vollbrachten; nicht der Kampf, das Rasen der Schlacht, sondern die behäbige Freude im Sieg. Mierevelt folgte hierin einer alten Landessitte: Schon vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden solche Bilder in großer Zahl, namentlich in Amsterdam, in denen immer mehr versucht wurde, die zahlreichen Gestalten und Köpfe zu einer bewegten Gruppe zu vereinigen. Aber erst das 17. Jahrhundert brachte die Gestalten in vollen Fluß.

3234. Mierevelt.

3235. Cornelis de Vos

Nicht grundsätzliche Verschiedenheit, sondern nur die feineren, dem Kenner bemerkbaren Unterschiede trennen die vlämischen Bildnismaler von den holländischen: An ihrer Spitze Cornelis de Vos (geb. zu Hulst um 1585, † zu Antwerpen 1651), den Rubens sein zweites Ich nannte: Ohne zu starken Tönen zu greifen, aber bei ruhiger Haltung kühn in der Zeichnung malte er mit sicherer Offenheit und klarem Blick in silbergrauen Tönen einzelne Gestalten und ganze Gruppen. Aber er erreichte doch die Unbefangenheit der Niederländer nicht, jene im Bilde sich äußernde Besonnenheit, und doch den Mangel an absichtlicher Darstellung des Porträtierten: Oft sucht er ihn in einer bestimmten, seinem Wesen entsprechenden Handlung, mit versinnbildlichendem Beiwerk zu erklären; der Geschichtsmaler Rubensscher Schule bricht in seinen Werken unversehens durch.

3236. Weitere Meister.

Näher dem Mierevelt stehen die Amsterdamer: Claes Elias (geb. 1590 in Amsterdam, † nach 1645), Cornelis Janssens van Ceulen (geb. 1594 zu London, † vor 1664), Thomas de Keyzer, der Sohn des Hendrik (geb. 1595 in Amsterdam, † daselbst 1667?), und Abraham de Vries (geb. zu Rotterdam, † um 1650) brachten die Kunstart in vollen Schwung. Sie beschränkte sich nicht auf einzelne Städte. Paulus Moreelse (geb. zu Utrecht 1571, † daselbst 1638) wetteiferte mit seinem Lehrer Mierevelt an Entschiedenheit der Auffassung, an äußeren Erfolgen. Sein Pinsel machte ihn wohlhabend, seine Mitbürger wählten ihn zum Stadthaupt. Jan van Ravesteyn (geb. um 1575 im Haag, † 1657?) schuf in den großen Schützen- und Regentenstücken seiner Geburtsstadt Werke von voller Formbeherrschung, kühnster Pinselführung, kraftvoller leuchtender Farbe; dazu Bildnisse Einzelner, ganzer Familien, alle gemalt ohne jede Schwierigkeit, wie ein Naturergebnis; geschmeidig in den Ausdrucksmitteln, fest und unbeugsam in der klaren malerischen Haltung. Diese Meister sind aus den städtischen Malerinnungen hervorgegangen, meist ohne je in die Ferne zu wandern, haben das fremde Blut in der niederländischen Malerei vollkommen ver-

wunden und sich zur Reinheit volkstümlicher Art erhoben: Ihre Bilder und die auf ihnen erscheinenden Menschen sind von jener Besonnenheit, die Überlegung mit Kühnheit vereint; von jener Schlichtheit, in der Selbstgefühl und Selbsterkenntnis sich die Wage halten; gemalt mit einem den Dingen auf den Grund schauenden Ernst, doch mit lachenden Augen; voll jener Erkenntnis Spinozas, daß die Fröhlichkeit ein Affekt sei, der des Körpers Macht, zu handeln, vermehrt und unterstützt, während die Traurigkeit sie mindert und hemmt; daß die Fröhlichkeit und das Wohlbehagen kein Übermaß haben können, während der Trübsinn immer schlecht ist.

3237. Frans Hals.

Das ist auch die Lebensweisheit des größten unter diesen Bildnismalern, des Frans Hals (geb. zu Antwerpen 1584, † zu Haarlem 1666). Sein äußeres Leben ist mit wenig Worten geschildert. Haarlemer Eltern Kind, kam er vor 1611 in die kleine, damals blühende Handelsstadt zurück, malte die großen und kleinen Leute, lebte froh und sorglos mit ihnen, wurde alt und arm, und starb als Pfründner. Gegenstand seiner Bilder sind durchweg Bildnisse: Auch er malte gerne deren mehrere auf eine große Leinwand, so namentlich die Bürgerwehrmänner Haarlems, die kecken Schützenoffiziere beim Mahle, beim Ausmarsche, bei der Musterung; oder die Stadtväter, die „Regenten“ der städtischen Stiftungen, die vornehmen Familien, einzelne Männer, seltener Frauen, und endlich die schnurrigen Leute, die die Kneipenbänke von Haarlem drückten, auf dem Markt herumlungerten, lustige Spieler und ausgelassene Jungen, alte Weiber und kecke Dirnen. Er hatte keine Reisen gemacht, nicht Italien gesehen, nicht fremde Kunst studiert. Noch streitet man darum, wen man als seinen Lehrer anzusehen habe. Aber wenn man im Handwerklichen der Kunst die Grundlage zur Meisterschaft sieht, so gab es wohl neben dem Spanier Velasquez keinen größeren Maler in der Welt als Hals. Er wußte mit wenigen breiten Pinselstrichen alles das zu sagen, was ihm an der Natur beachtenswert schien; er wußte mit unerreichter Breite des Vortrages eine Feinheit und Kraft des rein malerischen Empfindens, der Abwertung der Töne zu einander zu verbinden, die den Anblick seiner Bilder so heiter macht, wie wenn man alte Freunde, Freunde aus der Natur, auf seiner Leinwand wiederfände. Eine lachende Kunst: Hat doch keiner das Lachen so zu malen verstanden wie er!

Hals ist der Gegenpol von Rubens: Ob sie sich gekannt haben? Rubens hat wohl gelegentlich in sein Gebiet hineingegriffen, nie aber hat Hals Rubens nachgeahmt. Er war in einer protestantischen, republikanischen Stadtgemeinde, jener am katholischen Hofe zu Hause. Dieser malte nie religiöse Gegenstände; denn seine Kirche war streng, sah in der Kunst nur Weltlichkeit und sagte sich ganz von ihr los; jener diente eifrig der Kirche, die wieder ansetzte, die Kunstliebe der Völker zu einer ihren Zielen dienenden Lebensäußerung zu machen. Dieser starb arm, unbekannt; jener reich, als weltberühmter vornehmer Mann. Hals war aber in seiner Kunst um so viel freier, als Rubens vornehmer war. Die alte Fabel vom Wolf und vom Hunde passen auf sie. Denn die Freiheit Halsens ist wild, aber echt, tief, volkstümlich; die Vornehmheit Rubens ist unter Drangabe eines guten Stückes seiner selbst erkauft. Diese ist gesund, eine Äußerung einer ihrer selbst sich kaum bewußten, in lebhaftem Spiel ihres Könnens sich ergötzenden Kraft, der siegenden Lebensfülle; während jene auch dem Leiden, der Traurigkeit huldigt und die Kraft und Lebensfülle als etwas Gewagtes, etwas Überraschendes, der Entschuldigung Bedürfendes in der Kunst festhält. In das Leben des niederländischen Volkes griffen zwei Kirchen ein: Die eine ermunternd, aber zugleich als Herrin; die andere ablehnend, die Kunst von ihren Gebieten wegweisend. Die eine führte zur Steigerung des Wollens selbst über die hohen vorhandenen Kräfte hinaus, zu einem rasch ins Leere fallenden Idealismus; die andere zur Beschränkung auf das eigentlich Volksartige, zu einer wunderbaren Entfaltung des Könnens auf allen Gebieten, dahin, daß ein freies

Volk lernte in der Kunst, namentlich in der Malerei, die eigentümliche Ausdrucksform seines erhöhten Denkens und Trachtens zu sehen: Es ist vergeblich, in Holland aus Philosophie und Dichtung, aus Wissenschaft oder Kirche das Aufblühen des malerischen Geistes zu erklären: Die große nationale Leidenschaft war eben die Kunst und aus ihr heraus müßten die anderen Geistesthaten der Holländer erklärt werden.

3238. Jakob Jordaens.

Zwischen Rubens und Hals steht Jakob Jordaens (geb. zu Antwerpen 1593, † daselbst 1678). Dieser Meister lebte als Protestant in Rubens Nähe, als sein Freund. Seine Kunst wuchs sich zur Großmalerei aus, in der die vlämisch-derbe Grundstimmung sich noch deutlicher als bei Rubens geltend macht, zugleich in einer malerischen Kraft, die der seines Freundes wenig nachsteht. In seinen religiösen Bildern ist er diesem gegenüber unfreier, wenn er ihm gleich an kecker Wahrheitsliebe nicht nachsteht: Er malte, wie es verlangt wurde, Heilige (St. Martin, den Besessenen heilend, Museum zu Brüssel 1630, die Vermählung der heiligen Katharina, Prado zu Madrid), eine Verherrlichung des Stadthalters Friedrich Heinrich (Haus im Busch im Haag) im Sinne von Rubens Luxembourg-Galerie, Vorgänge aus der Bibel für katholische Kirchen, wie noch 1669 für die Kathedrale zu Sevilla; er diente also nach Antwerpener Art den Bestellern, wie sie eben kamen und somit dem internationalen Treiben der nordischen Kunsthauptstadt. Auch er versuchte sich an klassischen Gegenständen, doch noch weniger in der Absicht, die antike Schönheit zu geben, als vielmehr in jener, das Vergangene dem Zeitgenossen als ein Gleichartiges gegenwärtig zu machen; immer mit frischer Farbe, flotter Pinselführung, heiteren Sinnes: Sein eigentliches Hauptgebiet sah der protestantische Künstler aber in den Sittenbildern, in den Darstellungen überlustiger Tafel (Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen, in der Galerie zu Dresden, im Louvre und noch mehrmals), des Bohnenfestes (in Wien, Louvre, Kassel u. a.), in der Schilderung witziger Geschichtchen (vom Bauern, der aus einem Munde kalt und heiß bläst, in München, Kassel, Pest, St. Petersburg), wo ein gesundes, breitlebiges Geschlecht sich mit Ungezwungenheit gehen läßt, den guten Tag in ausgelassener Lust feiert, das Natürliche der sinnlichen Lebensfreude mit sicherem Behagen geschildert wird: Bilder, die roh wären, wenn nicht der prächtige Gesamtton sie über das Gebiet des Platten erhöbe. Nur in einer Gestalt mäßigt Jordaens seine derbe Lust: In der immer wiederholten Darstellung seines schönen, echt vlämisch üppig sich entfaltenden Weibes, der Tochter seines Lehrers Adam van Noort, die ihm ebenso als heilige Katharina, wie als zu all den Tollheiten um ihn herum lächelnde Hausfrau auf den Familienfesten Modell sitzt. Unbeabsichtigt oder nicht, kommt in die Übertreibung der Rohheit, der Völlerei, die Jordaens malt, ein Zug von Ironie, ein Zug von ausgesprochener Gegnerschaft gegen die Schönmacherei der Heiligenmaler, etwas Absichtliches hinein. Sie sind nie so harmlos als die Kunst Halsens: das Lachen steht ihnen nicht so frisch zu Gesichte.

3239. Weitere Maler.

Noch weniger ist dies der Fall bei dem Utrechter Meister Geraerd van Honthorst (geb. zu Utrecht 1590, in Rom und England thätig, † zu Utrecht 1654), einem gesuchten, aber glatten Bildnismaler, der mit Vorliebe bei Kerzenlicht sich abspielende Volksscenen darstellte. Caravaggio hatte sichtlich bedeutenden Einfluß auf ihn, nicht nur auf die kräftige, aber auch kältere und buntere Farbe, als auch auf den Grundzug, der etwas Schauspielerisches, Übertreibendes hat, das noch stärker hervortritt, als die Bilder mit Vorliebe in Lebensgröße gemalt wurden.

Vergl. S. 350, N. 3158.

In gleicher Weise suchte Theodor Rombouts (geb. zu Antwerpen 1597, † daselbst 1637) in seinen schattentiefen, farbenprächtigen Darstellungen von Gesellschaften, Vorgängen des bürgerlichen Lebens, an die aber oft etwas zu viel Kraft, zu viel Absicht auf malerische Wirkung verwendet ist, so daß sich Form und Inhalt nicht recht zusammenfinden,

so Geraerd Zeghers (geb. zu Antwerpen 1591, † daselbst 1651), der ebenfalls in Caravaggios Farbengebung und Bestreben Heiliges aus dem Alltäglichen begreifbar zu machen, seinen Anfang fand, um in der Nachahmung Rubens seinen Höhepunkt zu finden. Jasper de Crayer (geb. zu Antwerpen 1582, † zu Gent 1669) ging zwar nicht nach Rom, sondern bildete sich an der heimischen Schule der Raffaelnachahmer, um zu ähnlichen Zielen zu gelangen. Alle diese wendeten sich in Antwerpen der Heiligenmalerei zu, fanden in dieser die eigentliche höchste Aufgabe und verloren mit ihr mehr und mehr die individuelle Eigenart, um mit Kraft und Geschick in den idealen Bahnen Rubensscher Sonnigkeit und Farbenglanzes, von Körperreichtum und Sinnenanmut zu wandeln. Wohl hält die Macht des niederländischen Blutes sie an der Eigenart ihres Volkes: Ihr Ziel aber geht über diese hinaus zum Allgemeingültigen, Katholischen.

3240. Die Brueghel. Vergl. S. 303, N. 3034.

Der Vater der niederländischen Bauernmalerei, Pieter Brueghel d. Ä. hatte dagegen seinen Volksgenossen gelehrt, in den Tiefen des Sonderartigen, Volkstümlichen Anregung und Stärke zu suchen. Seine Söhne Pieter Brueghel der Jüngere (genannt Höllenbrueghel, geb. zu Brüssel 1564, † Antwerpen 1638) und Jan Brueghel (genannt Sammetbrueghel, geb. zu Brüssel 1568, † Antwerpen 1625) hielten seine Schule thunlichst aufrecht. Aber in dem vornehmen höfischen Antwerpen, dort, wo die zahllosen von Kindesbeinen miteinander befreundeten oder doch bekannten Maler sich gegenseitig in den Werkstätten besuchten, gegenseitig einer den anderen an sich zog und beeinflußte, blieb die Richtung nicht so ursprünglich, als sie sich drüben, im bürgerlichen Holland, entwickelte. Jan ward zum vornehmen Manne und trägt um seiner gewählten Kleidung willen seinen Namen: Seine feinen, meist vorzugsweise als Landschaften wirkenden Bilder zeigen, daß er zuerst Miniaturmaler und dann Schüler der römischen Landschaftsschule gewesen ist: Er blieb bunt, hart gesteigert in der Farbenwahl, er strebte noch durch Geben von Vielem den Mangel der eigentlichen malerischen Beherrschung des Ganzen zu decken. Die Landschaft füllen anschauliche Darstellungen des Lebens auf der Straße, in den Häfen, auf den Dorfplätzen; er suchte sie durch Beziehungen zu klassischen Sagen wertvoller zu machen, durch sorgfältige Tierstudien zu bereichern. Viele folgen ihm hierin: Pieter Schaubroeck (nachweisbar 1597—1605), Abraham Govaerts (geb. zu Antwerpen 1589, † 1626), Pieter Gijsels (geb. zu Antwerpen 1621, † 1690 daselbst) und als selbständiger, vielfach mit ihm gemeinsam schaffender Meister Hendrik van Balen (geb. zu Antwerpen 1575, † 1632), der sauber, glatt und bunt malende Darsteller von klassischen und biblischen Vorgängen.

Vergl. S. 381, N. 3186.

3241. Antwerpens Landschafter.

Man liebte es in den Werkstätten von Antwerpen, sich gegenseitig zu helfen, sich gegenseitig ins Schaffen hineinreden zu lassen. Das war wohl kameradschaftlich, aber nicht immer zum Segen der eigenartigen Entfaltung der Künstler; das brachte manchen von seinem Wege ab. Malte Balen dem Jan Brueghel klassische Gestalten in seine Landschaften, so dieser dem Joos de Momper (geb. zu Antwerpen 1564, † daselbst 1635), einem phantastischen, aber ganz in der herkömmlichen Farbengebung befangenen Darsteller von Felsgegenden, Schluchten und Wasserfällen, seine Bauern in diese. Der durch Schlichtheit und Freiheit von den Gewohnheitstönen besonders ausgezeichnete Landschafter Lukas van Uhden (geb. zu Antwerpen 1595, † 1672 oder 1673), einer der Finder der Schönheit der eigentlich niederländischen Ebene und der grünen, sie umsäumenden Hügel, stand sichtlich mit mehreren Meistern, auch mit Rubens in Verbindung. Vielfach mischten sich die Richtungen, ehe Rubens die ganze Schule unter seinen geistigen Einfluß zwang und damit einte.

Balen war noch Mitschüler Rubens bei van Noort gewesen und zeigt, wohin die italienische Richtung ohne den führenden Meister getrieben hätte. Adriaen van Stalbemt (geb. zu Antwerpen 1580, † daselbst 1662), Sebastian Vrancx (geb. zu Antwerpen 1573,

† daselbst 1647) seien noch als freier werdende Künstler dieser Richtung genannt. Die Landschafter Roeland Savery (geb. zu Cortrijk 1576, † in Utrecht 1639), der lange am Hofe Kaiser Rudolfs II. lebte, und Alexander Kerrincx (geb. zu Antwerpen 1600, † nach 1652) und der kräftige David Vinckboons (geb. zu Mecheln 1578, † zu Amsterdam 1629), der Seemaler Adam Willaerts (geb. zu Antwerpen 1577, † zu Utrecht vor 1662) trugen diese Art nach Holland; der geschickte Architekturmaler Hendrik Steenwijk d. Ä. (geb. zu Steenwijk? um 1550, † 1605? in Frankfurt a. M.) nach Deutschland: Überall erkennt man in ihnen die Absicht auf Wahrheit, behindert durch den von der Schule befohlenen schönheitlichen Ton, die Unfähigkeit, die Stellung über die Natur zu verlassen, um in der Natur hellsehend und aus ihr heraus schöpferisch zu werden.

3242. Utrechter Landschafter. Vergl. S. 364, N. 3195.

Im Norden waren dieselben Schulen heimisch. In Utrecht wirkten die Schüler Abraham Bloemaerts (geb. zu Gorkum 1564, thätig in Paris und Amsterdam, später in Utrecht, † daselbst 1651), der vor allem die klassische Reinheit und tüchtiges Wissen erstrebte und dadurch hervorragend zum Lehrer befähigt wurde. Cornelis van Poelenborgh (geb. zu Utrecht 1586, thätig in Rom, Utrecht und London, † zu Utrecht 1667) brachte Elsheimers Art aus Italien mit und zugleich die Vorliebe für Feinmalerei, für die klassische Welt, wie sie in Guarinis Dichtung lebte; für jene Landschaften von arkadischer Stimmung, in denen alle Reize der Farbe und der Zeichnung mit bedeutungsvollen und doch wieder anmutigen Vorgängen belebt wurden. Glatt, zierlich, von untadeliger Durchbildung sind seine Bilder zu allen Zeiten Stücke für Mundspitzer und Feinschmecker geworden. Das bot einer Reihe von geschickten Künstlern Ansporn zur Nachahmung: Jan Gerritsz van Bronchorst (geb. zu Utrecht 1603, † vor 1677), Abraham Cuylenborch († zu Utrecht 1658), Dirk van der Lisse († im Haag 1669), der es zur Würde des Bürgermeisters im Haag brachte, gelten als die besten unter diesen. Ähnlich schafft Bartholomäus Breenbergh (geb. 1599 in Deventer, thätig in Amsterdam, † vor 1659), der namentlich in Frankreich zu hohem Ansehen kam, Jakob van Swanenburg (geb. zu Leiden 1580, † daselbst 1638), Pieter Lastmann (geb. zu Amsterdam 1583, † daselbst 1633), Nicolas Cornelis Moeyaert (geb. 1600, † zu Amsterdam 1669), Moses van Uytenbroeck (geb. im Haag 1590, in Rom thätig, † im Haag 1648), Leonaerd Bramer (geb. in Delft 1595, † daselbst 1674) und andere mehr, die auf ihrer Romfahrt unter Elsheimers Einfluß gerieten und mit mehr oder minder Erfolg dessen italienische Tonmalerei auf niederländischen Boden übertrugen oder römische Landschaften aus verblassender Erinnerung malten.

3243. Sittenmaler.

Wenn der Sammetbrueghel unter die Vornehmen des Landes ging, so wählte sein Bruder, der Höllenbrueghel, das bessere Teil, indem er sich strenger an die Kunst seines Vaters hielt, und so, wenn auch kein hervorragend selbständiger Künstler, doch ein Vermittler der heimischen Weise auf das folgende Geschlecht wurde. Höllenbilder freilich sind weniger ihm als seinem Bruder, dem Sammetbrueghel, nachzuweisen, aber Volksdarstellungen schuf er in beachtenswerter Frische und Charakteristik.

3244. David Teniers.

Das eigentliche Haupt dieser neben Rubens vorzugsweise das heimische Wesen betonenden Schule wurde aber Teniers. Sein Vater David Teniers der Ältere (geb. 1582 zu Antwerpen, † daselbst 1649) malte religiöse Bilder, aber vor allem Bauernstücke, lustige Burschen, die sich unter der Dorflinde mit Trank und Tanz ergötzen. Aber erst der Sohn brachte diese Art zu vollem Glanz: David Teniers der Jüngere (geb. zu Antwerpen 1610, seit etwa 1650 in Brüssel, † daselbst 1690). Er war ein Beamter des Statthalters, ein wohlhabender und vornehmer Mann, ausgezeichneter Kunstkenner, der ein adeliges Wappen führte und um Bestätigung seines Standes besorgt war. Als die Kunst Antwerpens schon Niedergang zeigte, bemühte er sich um die Gründung der dortigen Kunstakademie, die 1663

zu stande, aber nie recht zur Blüte kam. Wenn auch er mit Vorliebe Bauern schilderte, die zechen, streiten, rauchen, tanzen, kosen oder auch in derb lächerlicher Weise sich gehen lassen, so fühlt man seinen Bildern doch nach, daß er nicht mitten innen im Volke stand, daß er sie vielmehr mit dem lächelnden Blick des über sie sich erhaben Fühlenden betrachtete. Ihm ist's in den vielen seiner besten Bilder um eine bestimmte malerische Aufgabe zu thun: Einen gegliederten Raum in dämmerndem Licht zu schildern. Vorn eine Gruppe kräftiger beleuchtet vor einer die halbe Bildfläche abschließenden Wand; dahinter ein Nebengelaß mit einer zweiten Gruppe; vor dieser ein hell, sonnig beleuchteter Gegenstand, sei es ein Hündchen oder ein blanker Messingkessel, um so die Abstufung besser zu verdeutlichen. Das Ganze überlegter und unfreier in der Anordnung, mehr zusammengestellt als freiweg gesehen, mit viel den Aufbau des Bildes stützendem Gerät. Beim köstlich tiefen und doch klaren Braun des Grundtones war er ein Meister von hoher Feinheit; in seiner Derbheit ein Satiriker, der die Lacher auf seine Seite zu bringen weiß; er lebt nicht selbst in seinen Bildern, sondern stellt sie dem Beschauer vor, als ein Mann, der zwar die idealistische Kunst zu würdigen und sie in manchen seiner Bilder, namentlich in der Darstellung der von ihm verwalteten fürstlichen Gemäldesäle, meisterhaft nachzuahmen verstand, der aber der Welt zeigen will, daß nicht der Gegenstand, sondern malerische Werte die Vornehmheit des Bildes ausmachen. Er versuchte sich auch mit antiken Gottheiten und im religiösen Gebiet, hier spitzer, farbiger, bunter werdend: Sonderte er sich zwar von den Tiefen des Volkes, so zeigt die geringere künstlerische Kraft dieser Bilder, daß er dies nur auf Kosten seiner Begabung zu thun vermochte.

3245. Schlachtenmaler.

Vergl. S. 365, M. 3196.

Der Antwerpener Schule gehören auch die führenden Schlachtenmaler an. Schon wurde der Begründer der Schule, Sebastian Vrancx, erwähnt. Es ist nicht der Standpunkt des Feldherrn, den er für seine Bilder wählte, sondern der des Mitkämpfenden, namentlich des Reitersmannes: So auch faßt Pieter Snayer, sein Schüler (geb. zu Antwerpen 1592, † zu Brüssel 1667), auf: Er war Maler des Hofes und lieferte für diesen Darstellungen, in denen die geschichtlichen Ereignisse in ihrem ganzen Umfang geschildert werden: Belagerungen und Aufmärsche, fast von landkartenartiger Sachlichkeit. Aber noch siegte bei ihm die Lust am eigentlichen Kriegsleben ob, an den Vorgängen im Lager und an der Tränke, im Einzelgefecht und beim Wegelagern. Cornelis de Wael (geb. zu Antwerpen 1592, † 1662), Esaias van de Velde (geb. um 1585, in Haarlem thätig, † im Haag 1630), einer der großen Anreger, der auch mancherlei andere Vorgänge im Freien in kräftigen Gestalten und klaren, sicheren Tonwerten schuf, sowie weiter zahlreiche andere Maler Antwerpener Herkunft folgten dieser Richtung, die später erst in Holland durch Wouwerman in der Richtung der packenden Darstellung des Einzelvorganges zur Vollendung gelangen sollte, während der Belgier Adam Frans van der Meulen, Snayers Schüler (geb. zu Brüssel 1632, † zu Paris 1690), das Gesamtbild der Schlachten in meisterhafter Weise im Sinne des Feldherrn darstellte.

3246. Tiermaler.

Schon hatten die Feinmaler sich des Tierbildes bemächtigt. In der Nachbarschaft Rubens entfaltete sich dieses, bisher mehr am Gegenständlichen sich haltend, zu wuchtiger Lebendigkeit. Man kann wohl sagen, daß sie die besten Erzeugnisse der Rubens-Schule hervorbrachte. Frans Snijders (geb. zu Antwerpen 1579, † daselbst 1657) und sein Schwager Paulus de Vos (geb. 1592? zu Hulst, † 1678) brachten diese Art in Aufnahme. „Küchenstücke" mit viel in prächtiger Unordnung aufgetürmter Jagdbeute und leidenschaftlich bewegte Darstellungen von Hatzen und Kämpfen jagbarer Tiere malten sie in breiter, schwungvoller Behandlung, oft Rubens bei seinen Arbeiten helfend, oft ihn zur Darstellung der hinter den Küchenschätzen stehenden Köche und Köchinnen heranziehend. Selbständiger dem Großmeister gegenüber steht Jan Wildens (geb. zu Antwerpen 1586, † daselbst 1653), wenngleich

auch dieser mit ihm Hand in Hand arbeitete. Jan Fyt (geb. in Antwerpen 1611, † daselbst 1661), Peter Boel (geb. zu Antwerpen 1622, † zu Paris 1674) und zahlreiche andere mehr übertragen diese Kunstweise bis ans Ende des Jahrhunderts, ohne ihr wesentlich neue Seiten abzugewinnen.

3247. Kirchliche Landschaft.

Auf Sebastian Vrancx und seinen Genossen an Festigkeit und klarer Kraft der Naturauffassung, auf Denijs van Alsloot (nachweisbar in Brüssel 1599—1616), geht auch die vlämische Landschaft zurück. David Vinckboons (geb. zu Mecheln 1578, † zu Amsterdam 1629), Lodewyk de Vadder (geb. zu Brüssel 1605, † 1655) führen sie zu einer wohl abgewogenen, die heimische Natur mit Liebe verwertenden, sonnigen Auffassung. Den eigentlichen Ton der nordischen Gegenden trafen aber erst die Holländer, nun die eigentlichen Träger des ganzen Kunstgebietes, die Finder der besonderen Schönheit des Natureindruckes unter dem Walten des Lichtes. Während in Belgien das 17. Jahrhundert die „kirchliche Landschaft“ brachte, das heißt, jene, in der sich heilige Vorgänge abspielen, und die auf diese hin geplant und gestimmt ist, war es dem nördlicheren Tieflande vorbehalten, den Ausblick in die Weite um seiner selbst willen schätzen zu lernen und dessen Werte nach rein malerischem Gewicht zu wägen.

3248. Jan van Goyen.

Es ist ein wunderbarer Reichtum des seelischen Lebens, der sich in einem Maler, wie Jan van Goyen (geb. zu Leiden 1596, thätig in Hoorn, Paris, Haarlem, Leiden und im Haag, † daselbst 1656), entfaltete. Zunächst dem Esaias van de Velde folgend, malte er in bräunlichem Ton, mit breiter werdendem Pinsel, anfangs in kräftigen Lokalfarben, später der Darstellung des Nebels, der Feuchtigkeit in der Luft nachgehend, in leichtem Fluß der Farbe, in kühlen, gelblichgrauen Tönen mit nur angedeuteten Einzelheiten. Er war der ersten einer, die erkannten, daß nicht der Gegenstand allein das Bild mache, sondern daß auch das Licht, die Luft, die Sonne ein würdiger Vorwurf für die Kunst sind. Er liebte die Ebene, den Blick über die flache, unbegrenzte Weite, er verstand die Schönheit der Wolken, die im feuchten Meerland sich so gewaltig zusammenballen, so weich mit der hellen, nebelreichen Luft verfließen. Ein paar Häuser, ein Kirchturm oder ein Schloß in der Ferne; Busch und Baum am breiten, träge fließenden, spiegelnden Fluß; darüber das Tageslicht in seiner die Farben verzehrenden Helligkeit — das ist der Inhalt seiner mehr durch die Einheit des Tones als durch den Reichtum der Farbe hervorstechenden Malereien: Nicht mehr wie bei den Brueghel und ihren Genossen scharf durch einen Dreiklang der Farben gesondert der Vordergrund, Mittelgrund und die Ferne; keine in der Werkstätte erfundenen Hilfsmittel, die Ferne im Bilde zurückzuwerfen; sondern die höchste Feinheit des malerischen Empfindens, der es gelingt, die Abstufungen in den nur wenig schwankenden Tönen der Natur zu treffen, wie sie draußen in den fetten Niederungen die Massen der Luft, das Entferntere vom Nahen unterscheiden lassen.

3249. Haarlemer Landschaft.

Die größte Anregung fand Goyen zweifellos in Haarlem, wo er in Hendrik Cornelis Vroom (geb. zu Haarlem 1566, † daselbst 1640) und in Cornelis Claes van Wieringen (1600—1623 in Haarlem genannt) Vorgänger hatte, die namentlich in der Darstellung des Meeres, ersterer mit Bevorzugung der Seeschlachten, Vorläufer, und in Pieter Molyn (geb. vor 1600 in London?, † 1661 in Haarlem) einen verwandten Geist fand. Der war vielseitiger als Goyen, malte ländliche Feste und Reiterangriffe, van de Velde folgend, wußte aber in ihnen der farbiger erfaßten Landschaft Rechte meisterhaft zu wahren: Die braune Düne, wuchtige Baumgruppen, Hütten am in schlichten Linien in die Tiefe führenden Feldwege, klare, bewegte Luft sind sein Gebiet. Hier, in Haarlem, entwickelte sich auch die Kunst des Salomon van Ruysdael (geb. in Haarlem um 1600, † daselbst 1670), die jener Goyens oft sehr nahe tritt in der Vorliebe für die im ruhigen Fluß sich spiegelnden, von Baumgruppen eingefaßten Dorfansichten, in der leichten, dem Duft

des Tones mehr als den Massen und Farben der Gegenstände nachgefühlten Darstellungsweise, dem zart silbergrünen Baumschlag über bräunlichem Boden, der kühlen Farbengebung; vor allem aber in der völligen Absichtslosigkeit der Darstellung, die eine seelische Empfindung in reinem Einklang wiederhallt; die nichts sein will als ein Hinweis auf eine mit freudigem Herzen draußen in der Natur empfangene Stimmung.

Welch eine wunderbare Menschenart der stumme Maler Hendrik Avercamp (geb. zu Amsterdam 1585, thätig im Haag und in Kampen, † daselbst nach 1663), der sich an der Farblosigkeit der Schneelandschaft begeistert und im stillen Städtchen am Zuidersee zu einem Meister von köstlicher Feinheit der Beobachtung entwickelt; der also in dem vorher nur vom älteren Brueghel erkannten malerischen Reiz des nordischen Winters die Schönheit findet, die sein einsames Dasein erhellt und erwärmt. Wie es neben ihm Adriaen van de Vinne (geb. zu Delft 1589, † im Haag 1662), sonst meist als Figurenmaler thätig, gelegentlich ihm nachthut.

3250. Holländischer Natursinn.

Man kann wohl sagen, daß in Haarlem, daß in Holland damals eine neue Kunst erfunden wurde, wenigstens eine solche, wie sie Europa noch nicht, nur China und Japan erlebt hatten: Eine Kunst, die den Menschen nicht zum Gegenstand, sondern zur Grundlage hatte; die ihm nicht den Spiegel seiner selbst, sondern den seiner seelischen Empfindungen vorhalten wollte. Dinge, die vorher kein Mensch als schön empfunden hatte, deren Schönheit das folgende Jahrhundert auch wieder vergaß, waren auf einmal Ziel liebevollen Vertiefens; wirkten im Bilde zündend auf die Menschen, die dieselben Formen und Farben nun draußen in der Natur erkennen und lieben lernten. Die Welt wurde reicher, das Leben glücklicher, die Schönheit allgemeiner. Der pantheistische Zug der Holländer erfüllte die bisher tote Landschaft mit Gottes Seele; sie sah das Große, das Edle, das Schöne da, wo selbst die großen italienischen Maler nur höhnend vorübergegangen wären, Lionardo, der Größte unter ihnen, etwa ausgenommen. Wieviel Gesetze der Kunst zersplittern vor diesen Bildern: Kein Inhalt, keine Komposition, keine Größe, keine Bewegung im Sinn der Renaissance: Nur ein schlichtes, weites Menschenherz und sein Jubel über all die farbige Feinheit, die ein Wassertümpel unter Bäumen und die der große Flug der Wolken bieten.

31) Die französische Kunst unter italienischem Einfluß.

3251. Franz I.

Man bezeichnet in Frankreich den Stil der Frührenaissance mit dem Namen des Königs Franz I. Alle solche Stilnamen sind einseitig, decken nur teilweise den Begriff. Denn der Stil, den Franz I. erstrebte, dem er die größten Opfer brachte, ist zweifellos unter ihm nicht eigentlich erreicht worden. Seine Sehnsucht ging darauf hin, dem Staate jene Kunst zu geben, die er in Italien in seiner Blüte kennen gelernt hatte. Von Schritt zu Schritt suchte er sich von der Volksart frei zu machen, um den fremden Idealen sich zu nähern. Der Geist der Entlehnung, der in den Niederlanden schon seit einem Menschenalter am Werke war, die italienische Kunst zur Weltsprache im Gebiet des Schönen zu erheben, hatte auch ihn erfaßt. Aber in den Niederlanden waren es die heimischen Künstler gewesen, die das Fremde mit stürmischer Sehnsucht ergriffen; in Frankreich, das immer noch arm in eigenem Schaffen war, genügte deren Zahl und Kraft dem Herrscher nicht. Sein Sehnen und Trachten ging darauf aus, Italiener in Frankreich ansässig zu machen. Kein zeitgenössischer Fürst hat so entschieden fremdem Volkstum gehuldigt, als der lebensfrohe Begründer des französischen Staates.

3252. Die Schule von Fontainebleau.

Einen tiefgreifenden Einfluß auf die französische Kunst hatten die Italiener aber trotz aller Bemühung König Franz' I. nicht. Die von ihnen gebildete Schule von Fontainebleau ist ein vorübergehendes Ereignis; ihre Werke stehen als fremd deutlich erkennbar inmitten

des nationalen Schaffens. Während sie das entschiedene Bestreben zeigen, die ältere italienische Kunst zu übertrumpfen, reicher, bewegter zu sein, als es Raffael und Bramante waren, wenden sich die französischen Künstler noch unmittelbar an diese Meister. Sie suchen in Rom, Florenz und Mailand andere Ziele als Cellini oder Rosso; sie verstehen kaum deren erregtes Wesen, da sie doch in den großen Meistern Italiens Ruhe und einfache Größe fanden.

Vergl. S. 218, N. 2814.

3253. Französische Kunst.

Sie gingen nach Italien um der schönen Formen willen. Diese suchten sie mit künstlerischen wie mit wissenschaftlichen Mitteln zu erforschen. Die Kunst unter den Nachfolgern Franz' I. erhielt einen eigentümlich gelehrtenhaften, verstandesmäßigen, formalistischen Zug. Sie spricht wenig von den großen, die Zeit bewegenden Gedanken. Frankreich fehlte es ganz und gar an Männern von der Tiefe Lionardos oder Dürers, fehlte es an jeder Absicht, aus dem Innern heraus seiner selbst Angemessenes zu schöpfen. Man wollte lediglich Schönes und suchte es im Formenrichtigen, in der Erfüllung der erlernten Kunstlehre. So namentlich in der Baukunst. Die Zeugnisse ursprünglichen Kunstempfindens treten überall zurück gegen das Angeeignete, Lernbare. In der Bildnerei wirkte die große Überlieferung der niederländisch-burgundischen Kunst nach, die namentlich im Bildnisse glänzt. Eine Malerei höheren Stiles fehlte fast ganz.

3254. Bis zur Bartholomäusnacht.

Es ist bezeichnend für die Zeit der französischen Hochrenaissance, daß in ihr, wenigstens in ihren höfischen Leistungen die entscheidenden Fragen des französischen Lebens nicht zum Ausdruck kommen: Es giebt bis zum Ende des 16. Jahrhunderts keine erkennbare Grenze zwischen katholischer und hugenottischer Kunst, wie es keine solche im geographischen Sinn im Staate gab. Der Streit saß im innersten Blut des Volkes. Selbst der Hof konnte sich nicht klar nach einer oder der anderen Richtung entscheiden. Bis an die Schreckenszeit der Bartholomäusnacht heran (1571) zeigt sich Paris noch als Mittelpunkt der allgemeinen Volksbestrebungen; verteidigten diese sich dort mit Erfolg gegen die nochmals herbeigerufene, nun jesuitisch gestimmte italienische Beeinflussung. Es war die Zeit, in der katholische und hugenottische Künstler ohne deutlich erkennbare Zwistigkeiten nebeneinander im Hofdienst arbeiteten.

Fünf Hauptmeister sind es, die sich in die Aufträge des Hofes teilten: Die Katholiken Lescot und de l'Orme und die Hugenotten Androuet Ducerceau, Bullant und Goujon. Alle fünf, fast gleichalterig, endeten ihr Leben oder ihre Pariser Thätigkeit wenige Jahre nach der Bartholomäusnacht.

3255. Pierre Lescot.

Pierre Lescot (geb. um 1510 in Paris, † daselbst 1578) war äußerlich der Vornehmste unter ihnen. Sohn eines Adeligen, wahrscheinlich in Italien herangebildet, wurde er 1546 an die Spitze des Louvrebaues gestellt, jener Schloßanlage, in der Franz I. noch einmal, und zwar mit Hilfe des in Italien geläuterten Geschmackes den Glanz seines Königtums nunmehr in der Hauptstadt des Landes darstellen wollte: Aber es ist fraglich, ob Lescot Baumeister im eigentlichsten Sinn oder nur oberster Beamter an diesem großen Werk war. Jedenfalls genoß er in hohem Grade die Anerkennung des Hofes. Und wie Franz I. im Konkordat von 1516 erreicht hatte, daß der Papst ihm die Wahl der Bischöfe und Äbte; überließ wie er und seine Nachfolger von diesem Recht im Sinne der volkstümlichen Gesittung Gebrauch machten, z. B. Dichter, wie Ronsard, du Bellay und ihre Genossen mit Pfründen versah; so ließ er auch die Künstler in geistliche Würden einrücken. Er belohnte jedes Verdienst für die Volksbildung, wenn dies nur irgend möglich auf Kosten der Kirche. So wurde Lescot erst königlicher Rat, Almosenier, dann aber Abt von Clermont, 1554 Kanonikus von Notre Dame zu Paris. Es spricht dies nicht für seine Künstlerschaft; doch auch nicht gegen diese. Auch Primaticcio hatte der König zum Abt erhoben.

3256. Jean Goujon.

Neben Lescot steht vielfach als dessen Beirat und vornehmster Gehilfe der Hugenotte Jean Goujon, der 1541 von Rouen nach Paris übersiedelte. Wir lernten ihn sowohl

Vergl. S. 288, M. 2987.
Vergl. S. 283, M. 2976.

als Architekten, wie als Bildhauer kennen, und zwar in beiden Künsten als einen Meister, der etwa mit den Floris und mit Dubroeck gleiche Wege wandelte. Mit Lescot gemeinsam schuf er den Lettner von St. Germain-l'Auxerrois (1541—1544, im 18. Jahrhundert zerstört) an dem Entlehnungen von Raffaels Kunst nachgewiesen wurden, und das Hotel de Ligneris (jetzt Carnavalet 1544 bis nach 1546), von dem sich nur die von ihm gefertigten Bildnerarbeiten erhielten, die wieder an die italienische Auffassung der Antike mahnen. Die Höhe der Kunst erreichte Goujon in dem Wasserschloß (Fontaine des Innocents zu Paris 1547—1549), das er mit fünf Nymphen im Flachbilde verzierte. Die Notwendigkeit, diese geschmackvoll in Flächen einzustellen, die 3½mal so hoch wie breit sind, legte ihm außerordentliche Beschränkungen auf. Aber er wußte sie meisterhaft zu überwinden, so feinen Linienfluß, so viel Anmut und Bewegung, so viel dekorative Schönheit in die lang gestreckten Gestalten zu legen, daß sie für alle Folgezeit zu Hauptstücken französischer Kunstliebhaberei wurden.

In der Folgezeit wurde er von dem Hause Montmorency vielfach beschäftigt: Der Altar im Schloß Ecouen (vor 1547) ist für diese gefertigt (jetzt in Chantilly), ebenso der prachtvolle Orgellettner. Endlich dürfte das Schloßthor von Anet (jetzt in der Ecole des beaux arts in Paris) auf ihn zurückzuführen sein, das für Diana von Poitiers, die Witwe des in Rouen begrabenen Breze gefertigt wurde. Die großartigen Karyatiden im Gardesaale des Louvre sind sein Werk.

Es ist von Wert, sie mit jenen am Grabmal zu Rouen zu vergleichen: Dort breite niederländische Fülle, hier eine eigentümliche, gehaltene Vornehmheit. Nicht an Kraft, wohl aber an élégance steigert sich Goujons Kunst, seit sie nach Paris, in den Kreis des vornehmen Hofes versetzt ist. Die Säulenordnungen gewinnen an Durchbildung, an einer sammetartigen Weiche und an Klarheit; der Aufbau wird durchsichtig, wohlerwogen. War Lescot auch vielleicht derjenige, der den Louvre entwarf, so ist es wohl anzunehmen, daß das Beste an diesem für Frankreichs Kunst so bedeutungsvollen Werke, nämlich die Einzelbildung, Goujon zu verdanken ist.

3257. Goujon in Anet.

Das Merkwürdigste an der Louvrefassade ist Goujons bildnerischer Schmuck. In diesem Meister verkörpert sich eigentlich die Pariser Kunst, die volle Überwindung der erlernten Einzelform im Schaffen neu stilisierter Gesamtwerke. Auch in Anet haben wir ihn thätig gesehen: Dort schuf er die entzückenden Engel in den Bogenzwickeln der Schloßkapelle, die er nach dem Vorgange Primaticcios als Zentralbau anlegte (1550 vollendet, 1840—1851 erneuert). Vier Kapellen umgeben den Mittelraum, auf einer Säulenreihe ruhen Trommel und Kuppel. So baute man auch hier nach italienischem Vorbilde für die streng katholische Diana von Poitiers, während in Ecouen der Hugenotte Bullant für seinen ihm damals noch gleichgesinnten Bauherrn die Kapelle als schlichten rechteckigen Raum von vorwiegend alter Grundgestalt bildete. In einer Zeit, in der ein eigentlicher Kirchenbau ganz fehlt, ist dies zu beachten.

Goujons bildnerische Kunst zeigt sich auch an dem herrlichen Brunnen zu Anet mit der nach Cellinis Flachbild gebildeten Gestalt der damals etwa 50 Jahre alten Schloßherrin: so weich, so vornehm in ihrer Nacktheit, so schlank in den Gliedern und jungfräulich in der Körperentfaltung wie die Nymphen am Pariser Wasserschloß. Eine Schmeichelei für Diana, wie eine Schmeichelei für die französische Frauenwelt überhaupt, aber ein echt künstlerisch empfundenes Werk.

3258. Das nackte Weib.

Vergl. S. 273, M. 2945.

Diese Frau hatte einen tiefgehenden Einfluß auf das französische Leben: Auch die Venetianer hatten das nackte Weib zum beliebten Gegenstand ihrer Kunst gemacht; Correggio und Michelangelo waren im sinnlichen Erfassen der weiblichen Schönheit noch viel weiter gegangen. Die französische Kunst ist viel abgeklärter als die jener Meister: Ihr fehlt zu

ihrem Schaden die blühende Kraft der Sinne; sie begeistert sich nicht an der eigenen Liebe, sondern an der des Königs: So kommt sie denn auch nicht zur reinen Darstellung der menschlichen Schönheit, sondern nur zur Herausbildung eines Ideales: Das Weib kann in diesen Bildern nicht keusch sein, weil es nicht sinnlich ist; es ist durch den höfischen Ton witzelnder Galanterie geschlechtslos geworden, trotz der äußeren Merkmale des Geschlechtes. Alle französische Kunst der Renaissance hält sich in diesen Fesseln. Fast mit einziger Ausnahme an den Bildnissen kommt es nicht zu einer unbefangenen, eindringlichen Darstellung des Erstrebten. Überall die Rücksicht auf den Hof, auf die im Hintergrund glänzende Antike, die von der Sitte geheiligte Form. Die nackten Weiber des Palma, Giorgione und Tizian hat erst die Nachwelt, haben erst die vor ihren Schwiegermüttern sich fürchtenden Kunstkenner zur Venus gemacht: Diana von Poitiers ist gleich als griechische Göttin gebildet worden.

3259. Philibert de l'Orme.

Die dritte in Paris maßgebende Kraft kam aus dem burgundischen Süden, der Baumeister Philibert de l'Orme (geb. zu Lyon nach 1510, bis 1536? in Italien, später in Lyon und zumeist in Paris thätig, † 1570). Seine italienischen Studien waren tiefer als die Lescots; und obgleich auch er Abt, Rat und Almosenier war, gestaltete sich seine Bauthätigkeit umfassender und, wie es scheint, persönlicher. Schon in Lyon tritt er mit einem durch die entschiedene Betonung römisch großgedachter Architekturformen hervor, wenn nämlich, wie angenommen wird, die großartige Thornische von St. Nizier (1542?) sein Werk ist: Eine Aufnahme von Bramantes Riesenwerk im Giardino della Pigna im Vatikan. Außerdem baute er dort Wohnhäuser, bei deren Durchbildung er sich mehr und mehr Serlios Bauformen und Entwürfen näherte. In Paris hatte er zunächst die bestehenden Bauten zu überwachen. Griffen dort doch die verschiedensten Künstler in das Getriebe des Bauwesens ein. So in Fontainebleau, wo er den großen, von Primaticcio ausgemalten Ballsaal in mächtigen klaren Architekturformen schuf. Auf ihn gehen wohl auch die kleinen Jagdhäuser (Pavillons) La Muette im Wald von St. Germain (in der Revolution zerstört) und Cheluan bei Fontainebleau zurück. Hier werden, wie an Primaticcios Schloß Ancy-le-Franc, die Ecktürme schon zu bequemerer Ausnützung viereckig gestaltet, bilden die Dächer nicht mehr die entscheidende Kunstform, wird aber auf bequemere Raumgestaltung und Raumfolge ein besonderes Gewicht gelegt.

Diese Bauten vermeiden schon fast jede gotische Einzelheit. Aber sie stellen nicht eigentlich einen neuen Stil dar, sie sind auch nicht so streng italienisch als jenes Thor zu Lyon: Die élégance, als mildernder nationaler Zug, nimmt auch hier Besitz vom Schaffen. Wenn der Kardinal du Bellay, der de l'Orme aus Rom nach Frankreich zog, ihm den Auftrag gab, das Schloß St. Maur-les-Fosses zu bauen (in der Revolution zerstört), so sollte dies Werk zweifellos den Franzosen „die Art, gut zu bauen", thatsächlich vor Augen führen. Meudon (nach 1553) für den Kardinal Karl von Lothringen gebaut (ebenfalls zerstört, zuletzt 1871), sollte nicht minder ein Beispiel klassischer Kunst an der Seine sein, namentlich auch hinsichtlich der mit vielen Mühen angelegten Terrassengärten. Aber de l'Orme war nicht bloß Nachahmer. Er hatte in Rom genug alte Bauwerke aufgemessen, um zu wissen, daß die Antike in vielerlei Formen schön sei. Er wagte es bald, selbständig zu werden und mit Bewußtsein die französische Kunst von der sklavischen Nachfolge hinter Fremden zu befreien.

3260. Jacques Androuet Ducerceau.

Gleichaltrig mit diesen Meistern ist Jacques Androuet Ducerceau (geb. zu Paris? vor 1510, thätig in Paris, um 1549 in Montargis, † bei Genf? nach 1584), der bedeutendste unter den Bautheoretikern Frankreichs während der Renaissance. Seit 1539 war er ununterbrochen thätig mit feiner Hand die klassischen Ruinen, die hervorragenden Bauwerke seiner Zeit in Frankreich und Italien teils in gezeichneten, teils in gestochenen Werken

darzustellen und so die Formen der Renaissance seinen Volksgenossen zugänglich zu machen. Zuerst in Orleans, später in Paris erschienen in langer Folge seine Stichsammlungen, bis im Livre d'architecture (Paris 1559—1561) jenes berühmte Werk entstand, das zur Fundgrube auch für die Geschichte des Bauwesens geworden ist. Bald folgt ihm de l'Orme auf diesem Wege in seinen Nouvelles Inventions pour bien bastir (Paris 1561) und seiner Architecture (Paris 1567) und stellt sich neben anderen (Julien Mauclerc, Jean le Maistre) ein dritter hervorragender Meister ein, Jean Bullant (geb. zu Ecouen? um 1515?, thätig daselbst 1557—1559 und seit 1570 in Paris, † daselbst 1578) mit seiner Reigle generalle d'Architecture (Paris 1568). Im wesentlichen kommt es allen diesen Lehrbüchern darauf an, die alten Ordnungen in schulgemäßer Form zum Vortrag zu bringen; de l'Orme ist der einzige, der über diese Aufgabe hinausgehend, eine neue französische Ordnung erfindet, indem er die Säule nicht als einen Stein, sondern als aus Trommeln aufgeschichtet darstellt, von denen abwechselnd eine gereiffelt, die andere in Bossen behandelt wurde. Aber wenn sich hierin eine entschiedene Selbständigkeit, ein Streben nach Erweiterung des Schaffensgebietes bekundet, ist Androuet nicht minder frei den antiken Gesetzen gegenüber: Er weiß wohl zu unterscheiden zwischen frühchristlichen und klassischen Formen; er vertieft sich in den romanischen Stil Burgunds, der so viel gemein hat mit dem römischen; er greift die jüngeren Renaissanceformen auf, um eine reiche Auswahl von Gedanken dem Neuschaffen zu Grunde zu legen und selbst von diesem Grunde aus mit Geist fortzubilden.

Ducerceau ist der echteste Vertreter des in seinen Tiefen hugenottisch durchtränkten französischen Volkstums seiner Zeit. Jenes Volk, das berufen war, die gesellschaftliche Form für die Zukunft festzustellen, den Ton des verfeinerten Lebensverkehrs für alle Nationen anzuschlagen; dessen tiefster religiöser Dichter, Marot, doch im Grunde ein schwankender Hofmann war; und dessen bedeutendster Mann, Rabelais, seine Wahrheiten nur im Gewande der vorreformatorischen Zeit, im Narrenbilde, zu geben wagte; dessen gelehrteste Humanisten bei der Weltauffassung des Erasmus stehen blieben und selbst, wenn sie, wie Robert Stephanus, zum Hugenottentum übertraten, es nicht um der religiösen Wahrheit, sondern zumeist um der Freiheit ihrer Wissenschaft willen thaten. Wie Ronsard seine Art, klassisch zu sein, bei den Italienern entlehnte; wie Jodelle das Theater von dort nach Frankreich herübernahm, so behielt auch die Kunst einen abhängigen Zug: Sie ist feiner, vornehmer als die deutsche, aber es stecken in ihr weniger lebenskräftige Züge. Sie hat weniger innere Wärme und um so mehr äußere Form. Sie setzt mit dem Ende, nämlich mit der Vollendung ein, und konnte daher nur im Niedergang fortleben.

Ducerceau baute die Schlösser Verneuil-sur-Oise und Charleval, die beide zerstört sind; beides ausgezeichnete Werke, namentlich von hervorragender Beherrschung der Grundrißanlagen. Aber leider vermögen wir sie nicht mit heranzuziehen zur Vergleichung mit der gleichzeitigen Kunst. Jedenfalls aber wurden sie eine Art Pflanzstätte der hugenottischen Kunst in Frankreich: Denn von hier aus, namentlich von Verneuil, gingen außer den Ducerceau eine Reihe von Architektensippen aus, die sich entschieden zur reformierten Kirche und mit dieser zur architektonischen Strenge bekannten: So Brosse, Mestivier, Du Ry.

3261. Jean Bullant.

Bullant war anscheinend der einzige von diesen Meistern, der einer älteren französischen Architektenfamilie angehörte: Er hat einen Namensvetter, der 1532—1574 in Amiens thätig war, gleichfalls Jean Bullant. Er gehörte nach Geburt und Thätigkeit dem Hause Montmorency an und hat zweifellos auf die große Kunstthätigkeit unter diesem einen starken Einfluß ausgeübt. Doch folgte er auch dem Ruf des Königs als Kontrolleur der Bauten (1557 und nach einer Unterbrechung seit 1570). Aber selbst in des Connetables Schloß Ecouen

(1530—1564) sind schwerlich alle Teile von Bullant. Dagegen dürfte er in Chantilly freier haben walten können. Von der Vornehmheit und Würde der antiken Formen durchdrungen, suchte er sie treulich und mit ernstem Bemühen nachzuahmen. Aber man hat öfters den Eindruck, als habe er über der Einzelheit die Beherrschung des Ganzen verloren. Ecouen wurde zwar ein Meisterwerk französischer Schloßbaukunst: ein mächtiger dreiflügeliger Herrensitz, dessen etwa quadratischen Hof ein prächtiges Eingangsthor mit seinen Flügelmauern abschloß; rings umgeben von Graben, Wall und Bastionen; gegliedert wie der Louvre durch mächtige Eckbauten (Pavillons), zwischen denen die schmalen Flügel meist nur aus einer Reihe Zimmer bestehen; belebt im Umriß nach alter Art durch Dachaufbauten und hohe Schornsteine; gegliedert an den Wandflächen durch eine feine, vorsichtige, höfische Architektur und nur in der Hauptachse durch mehrgeschossige Triumphthore nach Art von Goujons Grabmal des Louis de Breze in Rouen, an dem die ganze Kraft zu erhöhter Wirkung zusammengefaßt ist: Freilich nur, um zu beweisen, daß gerade diese Kraft nicht das der französischen Kunst Eigenartigste war.

3262.
Louvre und Tuilerien.
Vergl. I. S. 536, M. 1745.

Die große, entscheidende Bautengruppe, an der alle diese Künstler mehr oder weniger ihren Anteil hatten, sind der Louvre und die Tuilerien zu Paris. An Stelle der mittelalterlichen, finsteren Veste sollte ein neues, offenes, heiteres Schloß entstehen. Man begann 1546 mit dem südlichen und westlichen Flügel eines quadratischen Hofes. Das ist das letzte Lebensjahr Franz' I! Man kann also die Louvrefassade als das Endergebnis seiner künstlerischen Bestrebungen betrachten. Sie ist in ihrer architektonischen Gliederung wohl abgewogen, aber keineswegs eine hervorragend neue Leistung. Vergleicht man sie mit dem wenig späteren Hauptwerk der Niederlande, dem Rathaus zu Antwerpen (seit 1561), oder dem gleichzeitigen Ottheinrichsbau zu Heidelberg, so wird man wohl diesem gegenüber die größere künstlerische Abrundung, jenem gegenüber die reichere Einzeldurchbildung hervorheben müssen: Aber an Kraft und übersprudelnder Erfindungsgabe steht Heidelberg ebenso hoch über dem Louvre, wie Antwerpen ihn an Geschicklichkeit in der Behandlung der Bauformen Bramantes überragt. Daß es aber mit dem Nachahmen dieser nicht allein gethan sei, das erkannten die unter König Heinrich II. thätigen Künstler: Sie drängten weniger auf eigenartige Formen und sie fanden die Schönheit mehr in der Vornehmheit als im Reichtum, mehr in der Durchbildung als in der starken Wirkung.

Vergl. S. 286, M. 2983.
Vergl. S. 287, M. 2990.

Die Grabdenkmäler der Könige boten eine besondere Aufgabe. Jenes Franz' I. in St. Denis (1548—1559) schuf de l'Orme in Gemeinschaft mit dem Bildhauer Pierre Bontemps und einigen anderen. Es geht zwar auf die gotischen, baldachinartig sich über dem Steinsarge erhebenden Grundformen zurück, wie es Amadeo an dem Grab des Giovanni Galeazzo Visconti in Pavia und Antonio Giusti an jenem für König Ludwig XII. (in St. Denis, 1518) in Renaissance vorgebildet hatten; es erscheint aber als ein mit höchster Feinheit in der Einzelbildung durchgeplantes Triumphthor, auf dessen Attika die Mitglieder der königlichen Familie knieen; etwas glatte und in den Linien harte Werke von liebenswürdiger Sachlichkeit und eifrigem Streben nach Vollendung in der Wahrheit.

Vergl. S. 132, M. 2603; S. 206, M. 2781.

3263.
Bauten Heinrichs II.

Nun aber, mit dem Tode Heinrichs II., begannen die freieren Formen sich Bahn zu schaffen. De l'Orme erhielt Gelegenheit, an den Tuilerien seine französische Ordnung zur Ausführung zu bringen, die er schriftstellerisch schon als einen Ausbau der antiken Kunst, als eine Fortentwicklung im Sinne der Alten gefeiert hatte. Ein Strahl von Michelangelos Geist hat ihn sichtlich berührt. War doch das Schloß für die Italienerin Katharina von Medici seit 1564 geplant worden, für die Frau, die den Geist machiavellischer Fürstenselbstsucht auf den französischen Thron führte. Damals sollte es noch nach dem von Ducerceau im Stich erhaltenen Plan als gesondertes Werk etwa in der Größe des Louvre aus-

geführt werden. Die Westseite wurde aufgebaut (1871 niedergebrannt, später abgebrochen), mit seinem mittleren kuppelbekrönten Pavillon und den anstoßenden Flügeln; derber, unsicherer in der Haltung als der Louvre. Gleichzeitig baute Pierre Chambiges, wohl unter Lescots Leitung, für Katharina die sogenannte Kleine Galerie als Anbau an den Louvre und somit den Anfang für die Verbindung beider Schlösser, die, rasch gefördert, an der Großen Galerie, dem längs der Seine sich hinziehenden Flügel, von Chambiges bis zum Pavillon de Lesdiquieres geführt und durch Thibault Metezeau (1578—1596) und dessen Sohn Louis Metezeau, endlich von hier bis an den Eckpavillon (de Flore) und den Westflügel der Tuilerien von Baptiste Androuet Ducerceau (geb. um 1546, seit 1578 am Bau, † 1590), dem Sohn des Jacques, und dessen Bruder Jacques Androuet Ducerceau der Jüngere († 1614) weitergebaut wurde: Eine Galerie von 500 m Länge, die nun wenigstens an der Flußseite die beiden Sitze des Königtums miteinander verband.

Es ist in diesen Bauten ein Fortschritt nicht zu merken: Bevorzugt an der Seineseite ist de l'Ormes französische Ordnung, durchgeführt überall die Auflösung der Wandflächen in fein gegliederte, mehr die Kräfte im Bauwerk erklärende als darstellende Gestaltungen: Es ist eine Architektur der Abwägung und der völlig gemessenen Wirkung, der großen Vornehmheit; aber von jener, die besorgt ist, gewisse Grenzen der Form nicht zu überschreiten; die sich nicht ganz ihrem innersten Wesen nach zu geben wagt; weil sie Kräfte und Leidenschaften in sich regen fühlt, die zu unterdrücken die Staatsklugheit und die Rücksicht auf das Zusammenleben für notwendig erkannten.

3264. Malerei.

Noch standen sich höfische und bürgerliche Kunst gegenüber. Während die Malerei, wie sie von der Schule von Fontainebleau ausgebildet worden war, ohne unmittelbare Folge blieb, drang aus der heimischen Glasmalerei der einzige französische Wettbewerber zu einer umfassenderen Thätigkeit vor: Jean Cousin, schon in seinen Glasgemälden zur italienischen Richtung neigend, später als Kupferstecher und Holzschneider thätig, griff in die Ölmalerei hinüber und zwar in jener Richtung, wie sie Lombards Schule in den Niederlanden betrieb. Sein Hauptbild, das Jüngste Gericht (im Louvre), ist unverkennbar mehr von dort wie unmittelbar von Michelangelo beeinflußt, steht jenem des Frans Floris nahe, wenn es auch die in der Glasmalerei herrschende Vorliebe für das Gespenstisch-mystische, für die derbe Kennzeichnung der Höllenbewohner beibehält.

Vergl. S. 211, N. 2799.

3265. Bernard Palissy.

Anderseits führt der Süden der Hauptstadt neues Schaffen zu. Aus Agen in den Vorpyrenäen stammt Bernard Palissy (geb. daselbst? 1510, früh in die Saintonge übersiedelnd, seit 1566 in Paris, † 1590 in Paris), der ausgezeichnete, an Vielseitigkeit des Strebens und Denkens Lionardo da Vinci verwandte Meister. Was er als Töpfer leistete, ist zweifellos von hoher Bedeutung: Er suchte den Robbia das Geheimnis der weißen Glasur durch eigene Versuche zu entreißen und kam zu einer ganz selbständigen Kunstart. Seine Reisen in Flandern, in Deutschland haben ihn wohl auch zum mindesten mit den Erzeugnissen der deutschen Töpferei bekannt gemacht. Mit Kobalt, Mangan, Kupferoxyd und anderen Metalloxyden gefärbte Glasflüsse eigener Erfindung wendete er auf erhaben gebildete Thonscheiben an, schritt von einfachen, glatten oder nur bescheiden verzierten Gefäßen mit oft schildkrotartig gemischter Glasur zur Herstellung großer Zierschüsseln vor, auf die er von der Natur abgeformte Tiere und Blätter legte, wie sie in den Grotten jener Zeit schon vor ihm verwendet wurden. Wie bei seinem späteren Heranziehen von Zinnschüsseln des Meisters Francois Briot kam es ihm zunächst auf die technische, nicht auf die künstlerische Seite, auf überraschende Wirkung, nicht auf veredelte Form an. Aber doch war in dieser unbesorgt zugreifenden Liebe für die Natur ein System: War doch Palissy ein Mann, der die Schönheit der unverkünstelten Natur auch im Garten fand, der von einem neuartigen Beobachtungs-

Vergl. S. 212, N. 2801.

Vergl. S. 313, N. 3063.

Vergl. S. 391, M. 3262

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Paris, Louvre, Hofansicht

Nach Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs

triebe auf die Erkenntnis der realen Dinge hingewiesen, für die aus ihnen gezogenen Lehren mit Feuereifer eintrat.

3266. Der hugenottische Süden.

Er war ein strenger Protestant, stand und fiel im Kampf für seinen Glauben. Der Süden, wo die alten albigensischen und waldensischen Gemeinden nie ganz unterdrückt worden waren, brachte jetzt, seit der nationale Zwiespalt immer tiefer wurde, ein stärker empfindendes eigenwilligeres Geschlecht in die Reihen der Streiter. Als 1562 der Straßenkampf Toulouse durchwogte, 4000 Bürger ihren Tod fanden, die Studenten der jesuitischen Universität 300 Hugenotten in den Gefängnissen erwürgten, im Religionskrieg das geistige Leben des Südens aufs neue mit Hilfe der Nordfranzosen niedergeschlagen wurde, endete dort die oberitalienische, von Bachelier vertretene Renaissance zu Gunsten einer vollsaftigeren, eigenwilligeren, eine derbere Sprache redenden Kunst. Die wildbewegten Fenster des Hotel Lasbordes künden den Umschwung an, der Lettner von St. Etienne führt ihn weiter, in dem merkwürdig wuchtigen und selbständig erdachten Hotel Clary, dem sogenannte Maison de Pierre (1611—1615), erlangt diese Richtung ihren vollen Ausdruck; um im weiteren Ausbau des Thores am Kapitol (seit 1606) und im Hotel Caulet (1634) seine letzten kraftvollen Ausläufer zu finden. Die beiden anderen Stützpunkte des Calvinismus im Süden, das als Freistaat ein halbes Jahrhundert sich selbst verwaltende Montauban und Nimes haben wenig aus hugenottischer Zeit erhalten.

3267. Avignon.

Dagegen hielten in Avignon die Päpste ihre Herrschaft aufrecht und machten es zu einem Stapelplatz italienischen Einflusses. Wie in Nimes hatten hier lombardische und toskanische Weber ihre Stühle aufgeschlagen und herbeigeführt, daß Südfrankreich ein Hauptgebiet der Seidenweberei wurde. Nirgends in Frankreich wäre ein Bau wie die Münze zu Avignon (1610, angeblich nach einem Plan Michelangelos) in so derbem, gewaltsamem Barock möglich gewesen als hier unter der Herrschaft des Papstes Pius V.

3268. Der Westen.

Arm erweist sich auch der Westen Frankreichs insofern, als es sich um bürgerliche Bauthätigkeit und um Kirchenbau handelt. Nur in den Hafenplätzen regt es sich. Nach der Bartholomäusnacht wurde La Rochelle zum Treffpunkt der Calvinisten; der Frieden von 1573 sicherte ihnen hier ihren Gottesdienst. Das Rathaus (1607 vollendet) mit seinem zwar etwas schweren, aber prunkvollen Hallenhof, seiner eigenartigen Schauseite gegen die Rue des Gentilshommes giebt Zeugnis von der großen Bedeutung der seetüchtigen Stadt und ihrem politischen Einfluß.

3269. Burgund.

Der alte, nun seinem Empfinden nach französisch gewordene Kunstboden Burgunds zeigte sich immer noch lebensfrisch. Während sonst Frankreich in der so weit verbreiteten Kleinkunst des Kupferstiches und Holzschnittes nur geringe Leistungen zu verzeichnen hat, stammt der bedeutendste Meister, Jean Duvet (geb. zu Langres 1485, † nach 1561), neben dem nur Etienne de Laune (geb. zu Paris 1519, † zu Paris 1583) zu nennen ist, aus dem Südosten. In Lyon blühte vorzugsweise der französische Buchdruck, der hier mit weitem Blick die erreichbaren Kräfte zusammenfaßte. Bis tief ins 16. Jahrhundert hinein behauptete sich die Stadt als Stapelplatz des nationalen Schrifttums, Paris überflügelnd. Seine künstlerischen Anregungen holte es keineswegs aus der Reichshauptstadt. Frans van der Star (genannt Stella, geb. 1565, † 1605) stammt aus Mecheln; er und sein berühmterer, meist in Italien lebender Sohn Jacques Stella (geb. zu Lyon 1596, † zu Paris 1657) standen in Lyon inmitten eines durchaus niederländischen Kreises von Malern und Stechern, deren aus dem 16. Jahrhundert nicht weniger als 21 bekannt sind. Zwar arm an Erzeugnissen der hohen Kunst, glänzt die Stadt durch die Blüte seiner Gewebe. Schon im 16. Jahrhundert begann sie, in der Seidenweberei die Vorherrschaft zu erringen; Franz I. that viel für ihr Blühen, Heinrich II. gab ihr die Satzungen. Im 17. Jahrhundert zählte man in der Stadt 9—12 000 Webstühle, 1608

3270. Kupferstich.

3271. Weberei.

erfand Dangnan die Kunst, sowohl Leinen als Gold- und Silberfäden in das Gewebe einzuschließen. Wie stark das hugenottische Bürgertum an diesem Großbetrieb beteiligt war, beweist der Umstand, daß die Aufhebung des Ediktes von Nantes die Zahl der Stühle auf 3—4000 zurückbrachte.

3272. Dijon.

Dagegen blühte in Dijon ein kräftiges Bauwesen. Der guisische Herzog von Aumales setzte hier den Neuerungen seine starke Hand entgegen. Trotzdem bildeten die Hugenotten in der streng katholischen Stadt eine einflußreiche Gemeinde; die größte Bedeutung gewann aber der Beamtenadel, der sich um das Parlament scharte. Ihm gehörten die bürgerlich vornehmen Wohnhäuser, die hier kurz nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden: Maison Richard, Maison Milsand (1561), Hotel Pouffier (das sogen. Maison des Cariatides), deren Grundzug auch an dem wichtigsten der öffentlichen Bauten, dem Palais de Justice (1574, von Hughues Brouhee?), sich wiederfindet.

Auch sonst entwickelten sich örtliche Schulen, die auch auf den Schloßbau des Hochadels Einfluß erhielten, wenn dieser schon im allgemeinen mehr den Anregungen des Hofes folgte.

3273. Der Staat Heinrichs IV.

Namentlich seit der Ermordung Heinrichs III. wirkte dieser kräftig auf das ganze Land. Die spanisch-katholische Partei war vorher am Werke gewesen, Frankreich als Staat zu zerschlagen, um unter Philipps II. Herrschaft den katholisch-europäischen Einheitsstaat und unter diesem den Landesgroßen Selbständigkeit zu schaffen. Papst Gregor XIV. trat mit voller Kraft gegen den rückfälligen Ketzer Heinrich IV. auf, den nun die hugenottische Partei und hinter ihr die deutschen Protestanten öffentlich oder wenigstens durch ihre Zustimmung zum Kampf um den Glauben zu stärken suchten. Es siegte aber in diesen Wirren, in denen Heinrich IV. der Staatseinheit seine Überzeugung opferte, der nationale Gedanke, die alte Königstreue, die den Staat zu dem gemacht hatte, was er war; das romanische Streben nach nach Einheit und Gleichheit gegenüber dem in den germanischen Herrengeschlechtern lebenden Zug nach Vielgestaltigkeit und persönlichem Sonderrecht. 1598 kam das Edikt von Nantes heraus, das den Grund für wenigstens einstweiligen Frieden und mit diesem die beginnende Umgestaltung Frankreichs aus einem Staate mit starken Gauverbänden in einen solchen mit einer Spitze legte. Die drei Völker, aus denen das französische hervorging, die Kelten des Westens, die Romanen des Südens und die Germanen des Nordens, trafen zu erneuter Verkettung ihres Wesens in der Landeshauptstadt zusammen; in jenem Paris, das nun wieder das Herz eines großen Volkskörpers wurde. Von hier erhielt dieser die Schlagkraft des Blutes, das um sich greifend die Grenzen nach Osten vordrängte, immer mehr französisch sprechende germanische Stämme aufnahm und angliederte.

3274. Sully.

Sully, Südfranzose gleich seinem Könige, brachte den Staat mit den Mitteln der Verwaltung und Gesetzgebung wieder in feste Gleise. Er war der ersten einer, der die Staatsmittel zielbewußt zur Hebung des Gewerbes verwendete und somit den Grund zum Aufblühen von Frankreichs Wohlstand legte. In den Galerien des Louvre schufen der König und er vielerlei Werkstätten, denen man 1608 weitreichende Freiheiten verlieh. Maria von Medici, seit 1600 Gemahlin Heinrichs IV., mochte auf die am Hofe ihres Vaters gepflegte Art der Unterstützung der Kunst hingewiesen haben: Die Bildhauer, Uhrmacher, Steinschneider, Waffenschmiede, Vergolder, Bildweber und Teppichknüpfer und viele andere Gewerbe mehr fanden hier Schutz und Heimstätte: Sully wollte den Geist und die Künste dem Adel nahe stellen, die harten Unterschiede der Geburt durch die Vereinigung der Besten brechen. In der Louvregalerie ließ er neben den Königen die Besten ihrer Zeit, die edelsten Frauen in Bildern von Jacques Bunel und T. Dubreuil, (1631 verbrannt) und hiermit die Zusammengehörigkeit der Krone mit dem Volke darstellen. Dies war eine äußere Schaustellung jener Staatskunst, die dem Bauern das sonntägliche Huhn im Topfe sichern wollte; die Landbau und Viehzucht als die

Brüste des Staates pflegte. Es bereitete sich die Entwicklung jener Wirtschaftslehre vor, die in der Folge Frankreich unermeßlichen Vorteil brachte: des Merkantilismus.

3275. Kunstpolitik.

In Sully war der Kunstsinn schwächer als der staatsmännische Geist. Er wollte nicht die Künste genießen, er wollte sie beleben; er suchte weniger das Schöne als das Einheimische; er schätzte es mehr nach dem Wert des Stoffes und der aufgewendeten Arbeitszeit als nach idealen Maßen; er baute, um Zwecke zu erfüllen, nicht um die Hauptstadt zu verschönern. Er suchte das Gewerbe im Land zu heben, um die Einfuhr zu mindern, um das Geld im Lande zu erhalten; er hob den Verkehr, um den Austausch des im Lande Geschaffenen zu erleichtern: Der König lebte mit ihm in kleinem Kriege, und nach dem Tode Heinrichs IV. that das Gleiche dessen Gemahlin, die als 27jährige, also als in Florentiner Luft Gereifte nach Frankreich gekommen war: Sie griffen über das Notwendige hinaus zu dem Künstlerischen, und zogen die Künste, die sie im Lande nicht fanden, über die Grenze, um sie kurzerhand in neues Erdreich zu verpflanzen, so wie es schon Franz I. versucht hatte.

3276. Bildner Germain Pillon.

In einer Kunst bot Frankreich Leistungen, die vor jenen des gleichzeitigen Italien nicht zurückzustehen hatten: In der Bildnerei. Germain Pillon (geb. zu Paris um 1535, † daselbst 1590) ging aus heimischer Schule hervor, und zwar ebensosehr aus jener von Paris wie der von Troyes. Die drei aus Rücksicht auf die Kirche bekleideten Grazien, die das Herz König Heinrichs II. tragen, sind im Geiste Goujons schlank, überzierlich (1561 begonnen, jetzt im Louvre). Das Grabmal des Königs (in St. Denis, 1570 vollendet), wieder mit den beiden wenig bekleideten Gestalten der Toten unter dem in strengen Formen gehaltenen Triumphbogen und den knieenden über dem Gewölbe, zeigt den Meister in einer Freiheit und Kraft der Bewegung, die es erklärlich macht, daß man dem Primaticcio Einfluß auf das Werk zuschrieb: Wunderbarer Gebrauch! Die Königin überlebte 19 Jahre die Herstellung des Bildes ihrer Leiche! Ist das ein Zug von Askese oder ein Beweis für das Altwerden der Kunst; die nicht mehr mit packender Kraft, sondern durch die Brille der Kasteiung zu den Menschen sprach; diesen zu fern stand, um sie unmittelbar, ohne das Grausen, zu packen.

Vergl. S. 286, N. 2986.

In einer Reihe glänzender Werke, wie den prachtvollen, lebensprühenden knieenden Statuen des Kanzlers Rene de Biraque (1583—1587, jetzt im Louvre) und des Staatsmannes Guillaume Langey de Bellay († 1543, Kathedrale zu Le Mans), die man Pillon zuschreibt, zeigt er sich dort als Meister, wo er wahr zu sein nicht behindert wurde. Minder gelingt ihm dieses in dem Flachbilde der Leiche der Valentine Balbiani († 1572), der Gemahlin Biragues, und jener Heinrichs II. (beide im Louvre), während er in kühn bewegten, von lebhafter kirchlicher Erregung zeugenden Heiligenbildern sich sicher und frei als Eigenwesen in der französischen Kunst der Gegenreform erweist.

3277. Weitere Künstler.

Sein Schüler, Barthelemy Prieur (geb. um 1550, † 1611), führte diese Kunst fort, jedoch ohne die Leidenschaftlichkeit; in Verbindung mit Bullant, dem Hause Montmorency dienend, gleich jenem ein Hugenotte. Für den großen Connetable Anne de Montmorency und dessen Gattin Magdalene von Savoyen schuf er das Grab (im Louvre), sorgfältiger, unfreier. Dagegen erweist er sich in Büsten als Meister. Ähnlich Pierre Biard (geb. zu Paris 1559, † daselbst 1609): Sein Lettner in St. Etienne du Mont zu Paris (1606), sein Reiterbild am Pariser Stadthaus (1605—1608, 1792 zerstört), sein Grabmal für Marguarite de Foix in Cadillac bei Bordeaux (in der Revolution zerstört), von der sich nur eine merkwürdig lebendige und naturalistische, auf einem Fuß stehende Siegesgöttin in Bronze (im Louvre) erhielt, ein Gegenstück zu dem fliegenden Merkur des Jean Boulogne. Es entstand das Werk im Zusammenhang mit dem Bau des Schlosses zu Epernon, das Nogaret de la Valette, ihr Gatte, seit 1598 durch den Architekten Langlois herstellen ließ. Michel Bourdain (geb. zu Orleans 1579, seit 1609 in Paris, † 1640), der berufen wurde, in

Anet das Grab der Diana von Poitiers zu schaffen (jetzt in Versailles), ist einer der letzten unter den zu Ansehen Gelangten, der, wie es scheint, nicht in Rom gewesen war, sondern aus heimischen Quellen seine Kunst speiste.

3278. Römische Malerschule.

Immer noch gebrach es Frankreich an einer seiner staatlichen Bedeutung entsprechenden Malerei. Was in diesem Gebiete geleistet wurde, ging fast ausschließlich von in Rom gebildeten Künstlern aus, die sich dort den Niederländern anschlossen, in Callot, Poussin und Claude Lorrain ihre Wegweiser sahen und dann, nach Paris berufen, das Erlernte dem französischen Geschmack darboten; und dieser war noch unselbständig genug, um das Fremde willig entgegenzunehmen. Außer aus dem weltstädtischen, alle Stämme in sich mischenden Paris stammen denn fast ausnahmslos die Künstler aus den östlichen, gegen die deutsche Reichsgrenze zu gelegenen Landteilen des heutigen Frankreich oder aus dem Süden. Wenn man das französische Volk als Einheit auffaßt, so ergiebt sich für dieses wohl eine vielseitige Gesamtkunst. Wie man es aber seiner nationalen Herkunft nach gliedert, den germanischen Nordosten und den romanischen Südwesten ausscheidet, so erkennt man die geringe künstlerische Kraft des keltischen Urstammes und die Steigerung des Könnens und künstlerischen Wollens mit dem Maße der germanischen Befruchtung. Nur ganz vereinzelt gebiert das innere Frankreich und der Westen eine einigermaßen hervorragende Kraft, so zahlreich die vom altfränkischen Adel dort ausgeführten Kunstwerke sind.

Vergl. S. 362, M. 3190.

Zwei Richtungen entwickelten sich in der französischen Malerei nebeneinander, beide im wesentlichen gestützt auf die alte Kirche: Jene, die in Rom, und jene, die in Antwerpen und Brüssel sich Rat und Hilfe aus eigenem Unvermögen suchte. Solange der Kampf mit den Hugenotten dauerte, stand Rom im Vordergrund als Lehrstätte. Verschmähte doch der strenge Calvinismus die Bilder. Seit die Franzosen sich in den Künsten mehr auf sich selbst zu besinnen anfingen, erinnerten sie sich lebhafter der alten Beziehungen zu Flandern und den Vorländern, in denen jetzt die Guisen wie einst die burgundischen Fürsten ihrer Macht einen festen Untergrund geschaffen hatten.

Vergl. S. 298, M. 3024.

3279. Vlämische Malerschule.

Die Reihe der nach Italien wandernden und dort künstlerisch zu Italienern gewordenen Maler eröffnet Martin Freminet (geb. 1567 zu Paris, † daselbst 1619). Erst 1602 kam der in jungen Jahren Ausgewanderte in seine Heimat zurück, wo bisher ein Jesuit, Toussaint Dubreuil († zu Paris 1602), die Kunst Roms nicht ohne Geschick vertreten hatte. In langer Reihe folgen ihm weitere Künstler. Wie der Hof und die Kirche, um Vollendetes zu erlangen, Ankäufe in Florenz, Rom und Venedig machen ließen; wie die französisch sprechenden Künstler dort bei den Bestellungen bevorzugt, ihr Ruhm in der Hauptstadt der katholischen Christenheit als eine nationale Ehre angesehen wurde; so zog es jeden strebsamen Künstler, selbst auf jenen Boden zu treten, auf dem die höchste Entscheidung fiel.

Vergl. S. 211, M. 2798.

Das Feld in Paris selbst behaupteten aber die Niederländer. Schon die Clouet hatten für deren Art vorgearbeitet. Aus Laon kamen die Brüder Le Nain (Antoine, geb. 1588?, † 1648, Louis, geb. 1593, † 1648, Matthieu, geb. 1607, † 1677). Unverkennbar an niederländischer Kunst erlernen sie ihre Art bürgerlich schlichter Sittenmalerei. Ein gewisser grauer Ton unterscheidet sie von den flandrischen Malern ihrer Zeit. Aber wenn sie gleich die Franzosen mit tüchtiger Wahrheitsliebe darzustellen wußten, verleugneten sie doch nie den alten Zusammenhang ihrer pikardischen Heimat mit den nördlichen Provinzen. Aus Antwerpen zog Ambroise van dem Busch (genannt Dubois, geb. 1543, † 1614) nach Fontainebleau, das er mit einer Unzahl Bildern und Frankreich mit malenden Söhnen reichlich ausstattete. Paul Bril kam; Frans Pourbus d. J. ließ sich 1610 in Paris nieder, wo er um sich eine einflußreiche Schule versammelte, eine Schule, die hier, auf fremdem Boden,

Vergl. S. 360, M. 3185.
Vergl. S. 302, M. 3031.

erst recht den Übergang zwischen italienischem und niederländischem Wesen vermitteln, eine außerhalb des Volkstums stehende werden konnte.

3280. Jesuitenbauten.

Immer stärker wurde dadurch das Einwachsen des römischen Wesens in das französische. Auch die kurzen Schwankungen, die unter Heinrich IV. dem Hugenottentum neuen Glanz gaben, vermochten das Fortschreiten der Gegenreformation nicht aufzuhalten. In dem großen Kampfe zwischen altem und neuem Glauben, königlicher und hochadeliger Macht, Beamtentum und Hof schienen einstweilen die Jesuiten als eigentliche Sieger hervorzugehen. Sie begannen trotz der Ausweisung von 1594, nach deren Aufhebung von 1603 der königlichen Huld sicher, ihre großen, stets in der Form schlichten Kollegien zu bauen, denen bald auch Kirchen zugefügt wurden. Dabei war Stefano Martelenchi (Etienne Martellange, geb. zu Lyon 1569, seit 1590 Jesuit, † 1641) der leitende Meister, der in ganz Frankreich zu Rate gezogen wurde. Schon dachte der Orden in Frankreich nicht mehr an seine Zurückhaltung im Bauen, wie sie Loyola gewünscht hatte. Er tritt selbst als Unternehmer auf. Die Kirche zu Avignon (1615—1655), eine der frühesten, ist keineswegs ein rein italienisches Werk: Die fast niederländische Festigkeit ihrer Glieder würde in Italien alsbald als fremd auffallen, ob sie gleich in den Hauptanordnungen dorther ihr Vorbild entlehnte. Die Riesenbauten der Kollegien zu Bordeaux und Lyon (17. Jahrhundert) zeigen ähnliche Gestaltung. Aber nirgends erhob sich eine Jesuitenkirche zum Kunstwerk höherer Artung, wenigstens nicht bis zu Ende des Jahrhunderts, nicht in der eigentlichen Blütezeit des Ordens. Selbst die Pariser Kirche St. Paul et St. Louis (1627—1641), die der Pater Francois Derand (geb. 1588, † zu Agde 1644) neben dem großen Kollegium (jetzt Lycée Charlemagne) schuf, hat nur insofern Bedeutung, als sie eine der frühesten Übertragungen des italienischen Kuppelbaues nach Frankreich darstellt; jene zu Rouen (1614 begonnen) mischt noch nach niederländischer Weise gotische Motive in die breit behandelte Renaissance. Auch hier ist das Kollegium (jetzt Lycee Corneille) ein Bau von kasernenartiger Bildung, aber auch Größe. Als ein später Nachklang dieser Bauart sei noch die Jesuitenkirche de la Gloriette in Caen (1684—1689) genannt.

Vergl. S. 335, N. 3116.

3281. Hugenottenkirchen.

Die Kirchen der Gegenparteien stehen an Wert der Baustoffe tiefer, an Gedankeninhalt höher: Es war die Kirche der Hugenotten zu Quevilly (niedergerissen nach Aufhebung des Ediktes von Nantes), die den Calvinisten Rouens als Gotteshaus diente, zwar nur im Holzfachbau ausgeführt, doch ein Werk entschiedener Betonung der durch die Liturgie gegebenen Bedingungen: ein Zwölfeck von 29,25 m lichter Weite mit Emporen, die untere von 4,9 m Breite. Für etwa 3000 Kirchgänger waren Sitzplätze geschaffen. Ähnlich jene zu Charenton die Salomon de Brosse (1606) in Form genau der von Vitruv beschriebenen Basiliken als rechtwinkligen Bau mit Emporen errichtete (1621 abgebrannt). Es handelte sich in beiden Fällen darum, um die Kanzel eine große Gemeinde zu sammeln, einen Predigtsaal in der Strenge calvinistischer Einfachheit und Zielstrebigkeit zu errichten. Ähnliche Bauten dürften noch mehrfach entstanden und unter Ludwig XIV. zerstört worden sein.

3282. Salomon de Brosse.

Das Entscheidende ist die Strenge der klassisch-antiken Form. Diese ist geradezu das Alleingut der hugenottischen Architekten von Paris. Wohl schwankend in ihren Bekundungen, erhielt sie sich in ihrem Grundwesen von Goujon und Bullant bis auf Salomon de Brosse (geb. um 1560, † zu Paris 1626). Aber auch in seinen Werken scheinen zwei Seelen zu leben: Anders sind jene, die er für den Hof, anders jene, die er für die Kirche ausführte: Dort stand er einem starken Willen, dem der Königin Maria von Medici gegenüber, hier sollte er die schönheitlichen Wünsche der Nation befriedigen.

3283. Der Luxembourg.

Einer Frau von der kühlen, klugen Berechnungsgabe der Medici konnte es nicht entgehen, daß Frankreich in künstlerischer Beziehung durch das Zurückdrängen der Hugenotten schwerer Schaden zugefügt wurde. Seit es ihr gelungen war, im Kampfe der kirchlichen

Parteien für sich eine glänzende Machtstellung zu erringen, verstand sie es, alle Kräfte der Nation wie die Mittel des Staates sich dienstbar zu machen. Sie wählte trotz ihrer eigenen Parteistellung für den Neubau ihres Schlosses, des Hotel du Luxembourg (1611—1620), den Hugenotten Brosse als Baumeister, gab ihm aber dabei den Palazzo Pitti zum festen Vorbild, nicht die gewaltige Architektur Brunelleschis, sondern Ammanatis Hofanlage mit ihrer gekünstelten Quaderung selbst der Säulen und ihren ebenfalls in Bossen ausgeführten wagrechten Bogen. Dabei hinderte sie den Architekten nicht, dem Ganzen einen französischen Eindruck zu verleihen, langgezogene Galerien im Mittelbau anzuordnen, an die sich in vier Ecktürmen je eine bequeme Wohnung in jedem Geschoß legt; sie trat auch nicht der reich gegliederten Außenansicht entgegen, den hohen Dächern und Schornsteinen, den starken Vor- und Rücksprüngen.

Vergl. S. 402, N. 3296.

3284. Weitere Bauten.

In den Schlössern Coulommiers, die für Katherina von Gonzaga erbaut wurden (jetzt in Ruinen), und Blerencourt (bei Noyon, nur zwei Pavillons erhalten), im Umbau von Primaticcios Schloß Monceaux-en-Brie hatte Brosse zumeist äußere Gründe, der italienischen Kunst sich zu nähern. Die Wasserleitung von Arcueil (1613—1624), die bestimmt ist, die Springbrunnen des Luxembourg zu versorgen (400 m lang, 24 m hoch), bot wenig Gelegenheit zu künstlerischer Entfaltung. Aber überall zeigt sich doch ein eigentümliches Gefühl für ruhige Größe. Man rühmte es Brosse geradezu nach, daß keiner vor ihm in Frankreich so schlicht und dabei so erhaben zu sein verstanden habe. Eine strenge Einfachheit und eine sichere Klarheit ist seinen Werken eigen, ein etwas kalter, aber würdiger Ernst. Dort, wo man seinem Rate folgte, ohne sich der Feinheit seiner Kunstempfindung bedienen zu können, am Palais de Justice zu Rennes (1618—1619 im Bau), artete dieser leicht in Schwerfälligkeit aus. Man vergleiche diesen merkwürdigen Bau mit Brosses großem Saal im Palais de Justice zu Paris (1618—1622), um zu erkennen, wieviel von der harten Formgebung dort dem hauptstädtischen Meister zuzuschreiben ist.

3285. St. Gervais.

Denn diesen recht zu würdigen, muß man seine Schauseite für die Kirche St. Gervais in Paris (1616—1621) betrachten: Zwei Geschosse in prächtigen, mustergültig durchgeführten Säulenordnungen, mit den edelsten Einzelheiten, die kaum irgendwo an sorgfältigem Abwägen der Wirkung überboten wurden; von einer schlichten Strenge, in der die kommende französische Klassizität ihre Schatten vorauswirft, getragen von jenem Geiste, aus dem Corneilles Dichtung hervorging. Ein Meisterwerk von hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung.

3286. Rubens.

Als es aber an die innere Ausstattung des Luxembourg ging, wählte die Königin zur Ausmalung der Galerie (1622—1630) den großen Vlamen **Peter Paul Rubens**, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand. Er führte den bewundernden Franzosen in mächtigen Bildern Darstellungen ihrer eigenen Geschichte — freilich ganz im katholisch-höfischen Sinne — schwungvoll und glänzend vor Augen und gab damit einen ersten Anstoß zu der später in Frankreich so üppig ins Kraut geschossenen Kunst der Apotheose, jener Vergöttlichung der Menschen; jenem Huldigungseifer, der den ganzen Olymp in Bewegung setzt, um die Thaten und Geschehnisse im getragensten Rednerstil zur Sprache zu bringen. Rasch folgten dem Führer der Antwerpener Kunst seine Schüler in das zu ihrer Aufnahme so willige Frankreich Ludwigs XIV. Seit dem zweiten Viertel des Jahrhunderts wechselt sich wieder das Bild der Kunst in Paris: Statt der italienischen bekam wieder die niederländische Schule das Oberwasser, nochmals das Heimische, Französische für lange Zeit zurückdrängend.

Vergl. S. 370, N. 3209.

32) Das Ende der florentinischen Kunst.

3287. Der neue Staat.

Das herzogliche Florenz war ein anderes als das republikanische. Es bot der einzelnen Persönlichkeit nicht mehr gleichen Spielraum zur selbständigen Entfaltung, es hinderte die vielseitige Entwicklung des Menschen zu Gunsten einer für das Gemeinwesen unmittelbar

vorteilhafter erscheinenden Fachausbildung. Den Staat verwalteten für diesen Zweck gut vorgebildete, als Diener des Fürsten dauernd in ihrem Wirkungskreis verbleibende Beamte, über den Künsten und Gewerben wachte die ausgleichende Gerechtigkeit des obersten Herrn, der den Schwachen half, damit die Großen nicht zu groß wurden. In seiner Hand lag die finanzielle Oberleitung des Staatswesens. Alle Mittel flossen ihm zu. Da er sich in der Theorie nicht nur für den Verwalter des öffentlichen, sondern auch des privaten Vermögens ansah, stellte er willkürlich die Auflagen fest. Die Steuern waren nicht nur ein Mittel, den Unterhalt des Staates zu sichern, sondern bei der Abhängigkeit ihrer Höhe und Verteilung vom Willen des Fürsten ein solches, durch das dieser den Geschäftsgewinn auch seiner Unterthanen regeln zu können glaubte. Eine Art aufgeklärten Despotismus kam auf, der zwar anfangs durch die mit starker Hand durchgeführte Beruhigung der Volksleidenschaften den Gewerben zu erneutem Aufschwung verhalf, ohne eine hohe, den Vermögensstand des einzelnen erheblich steigernde Blüte ertragen zu können. Fiskalische Belastungen durch Zölle und Abgaben, Störungen im kaufmännischen Betrieb durch Verordnungen hinderten bald die freie Entfaltung der Blütenansätze.

3288. Kunstpolitik.

Dagegen war der medicäische Hof ein lehrreiches Versuchsfeld für Staatswerkstätten. In richtiger Folgerung seiner Handelspolitik übernahm der Großherzog die Leitung des Vertriebes der im Lande gefertigten Waren und stellte daher einen Beamten an, der deren Herstellung in seinem Sinne zu überwachen hatte (seit 1588 Emilio del Cavaliere, † 1600). Wenn man die persönliche Anteilnahme der Fürsten an den künstlerischen Vorgängen verfolgt, wie sie Cellini so eindrucksvoll schildert, so erkennt man deutlich, daß der persönliche Geschmack hier die Aufträge erteilte und daß die Intrigue den Geschmack leitete; daß mithin dem Künstler darum zu thun sein mußte, bestimmten Persönlichkeiten mit seinem Werke zu gefallen; während er früher hoffen konnte, durch diese die Menge mit sich fortzureißen. Selbst in Rom bot die kürzere Regierungszeit der Päpste und deren Bewußtsein, daß nicht ihrer Person, sondern ihrem Amt die höchste Würde und das entscheidende Urteil zukomme, ein für die Entfaltung freier Künstlerschaft geeigneteres Feld.

3289. Sammlungen.

Vor allem aber wurde Florenz durch seine Großherzöge zur Stadt der Sammlungen gemacht. Diese waren fast ausschließlicher Besitz des fürstlichen Hauses. Die großen Vermögen neben diesem wurden immer seltener; die während der Parteikämpfe ins Ausland, namentlich nach Lyon, geflüchteten Banken kehrten zwar teilweise zurück; aber sie konnten Florenz nicht wieder seine im Geldverkehr vorherrschende Stellung geben. Bezeichnend ist für den Sammeleifer die hiermit verbundene kunstwissenschaftliche Thätigkeit: Vasari, der schriftstellernde Maler und Baumeister, war Cosimos hauptsächlicher Berater: Nicht allein die Freude am Schönen, sondern zugleich die Kennerschaft bestimmte den idealen Wert des Kunstwerkes. Der Herzog legte selbst Hand an, die neu ausgegrabenen Bildsäulen zu reinigen; er unterhielt einen Briefwechsel mit Sammlern und Künstlern. Die alten Werke wurden wie früher gefeiert, aber schon empfand man auch die florentiner Kunst als eine alte. Schon bildete diese das Ziel eines nachstrebenden, nach rückwärts gewendeten Empfindens. Man erkannte die Überlegenheit früherer Zeiten an und maß an deren eifrig gesammelten Werken den eigenen Wert. Bald füllten die Kunstwerke alle Paläste derart, daß man für geeignete Aufstellungsräume Sorge tragen mußte. Schmückte einst die Kunst den Raum, so wurde jetzt der Raum für die Kunst geschaffen, diese zum Selbstzweck erhoben, die eigene Kunst zur Dienerin der überkommenen gemacht. Florenz war wohl die erste Stadt, in der nur für die Kunst bestimmte Gelasse, vor allem die Tribuna, in den Uffizien errichtet wurden (um 1580 durch Bernardo Buontalenti). Das ist ein alexandrinischer Zug, ein Beweis der eigenen Schwäche, der Unterwerfung unter die Kraft des Alten; das bedeutet endlich den Verzicht auf eigenes stetiges Fortschreiten.

Vergl. S. 263, N. 2917.

3290. Kunstwerkstätten.

Gleichen Gedanken diente die Akademie der Maler, die Vasari 1562 gründete. Unter den Staatswerkstätten nahmen die für Tischlerei, die alte Mutterkunst so vielen hervorragenden Schaffens noch einen hohen Rang ein. Aber schon waren deutsche Arbeiter vielfach in ihnen beschäftigt: Reisende des 17. Jahrhunderts erzählen, daß sie die Mehrzahl bildeten. Es bedurfte bereits des Reizmittels kostbarer Stoffe, um den Geräten erneuten Wert zu geben; beliebt war namentlich die Einlage mit Halbedelsteinen, mit der jetzt auch Möbel geziert wurden. Die Namen der Künstler verschwinden dabei meist in der Werkstätte, die als solche ihre Aufgaben löst: Nur wo das sogenannte Florentiner Mosaik, die Einlage in edlen farbigen Steinarten sich über seine schmückende Aufgabe hinauswagte, sind sie erhalten. So schuf Giorgio Gaffuri 1599 ein Bild in dieser Technik, die Ansicht eines Platzes; der gefeierte niederländische Goldschmied und Steinschneider Johann Bilivert (geb. zu Maestricht 1576, † 1644) arbeitete in ähnlichem Sinne. Berühmt ist die Verwendung der Halbedelsteine im großen bei der Ausschmückung der Gruftkapelle der Großherzoge (Cappella dei Principi, seit 1604), die Constantino de Servi (geb. zu Florenz 1554, † daselbst 1622) leitete, ein Künstler, der vorher beim Schah von Persien gearbeitet hatte. Es ist daher gewiß kein Zufall, daß ähnliche Gedanken in den Schmuckformen am Tadsch Mahal zu Agra in Indien (1631 begonnen) und am Ufer des Arno etwa gleichzeitig auftraten. In Livorno gefangen gehaltene Türken und Barbaresken halfen am Werke, das 1723 bei Cosimos VI. Tod noch unvollendet war, obgleich schon 22 Millionen Lire (über 17 Millionen Mark) an ihm verwendet worden waren.

Vergl. I. S. 679, N. 2207.

Vergl. S. 365, N. 3198.

Ebenso blühte unter der Aufsicht der Großherzoge die Bildweberei, diese Kunst, die nie ganz ihre niederländische Heimat verraten und daher auch nicht in Florenz ganz heimisch werden konnte. Wir sahen, daß immer wieder niederländische Künstler berufen wurden, die mit Eifer betriebenen Werkstätten mit neuen Kräften zu versehen. Dagegen ging die alte Brokatweberei zusehends zurück und gab die Vorhand an Lyon ab. Nicht minder verfielen die anderen nationalen Betriebe. So die Töpferei. Siena war früh eine der hervorragendsten Stätten der Majolika geworden. Namentlich waren zu Anfang des 16. Jahrhunderts prächtige Fußbodenplatten (Oratorio Sta. Catarina 1504, Palazzo Petrucci 1509), war aber auch Geschirr gefertigt worden. Später hatte die mediciäische Fabrik Cafaggiolo sich durch Hervorbringung von Prachtstücken ausgezeichnet, namentlich um 1530 eine hohe Blüte erlangt. Mit dem Wiederaufleben des Handels mit dem Oriente, der namentlich bedingt war durch den Bekehrungseifer der jesuitischen Missionäre, wendete man sich hier mit Geschik der Nachahmung des Porzellans und der Blaumalerei auf diesem zu. Im allgemeinen war aber die Glanzzeit der Majolika vorüber. Dagegen begann die Einfuhr chinesischer Töpfereien und Lackwaren sich bemerkbar zu machen.

Vergl. S. 221, N. 2826.

Von hoher Bedeutung ist noch die Florentiner Waffen- und Goldschmiedekunst: Gasparo Mola (geb. zu Breglio, † zu Rom 1640), Stefano Piripe (um 1550), der weithin berühmte Franzose Guillaume Lemaitre (Anfang 17. Jahrhunderts in Florenz thätig) hatten als Eisenschneider, Treibarbeiter, Verfertiger von den türkischen nachgebildeten Metalleinlagen sich weithin Ruhm erworben. Benvenuto Cellini ging von ähnlicher Thätigkeit aus. Die Münzschneider und Gießer standen diesen Kunsthandwerkern zur Seite. Gewaltig waren die Schätze an Schmuck und Edelsteinen, die sich im Besitz des Hofes anhäuften.

3291. Die hohe Kunst.

Aber die Sonderstellung der Stadt als den künstlerischen Fortschritt leitender Mittelpunkt verflüchtete sich durch das Emporsteigen des allgemeinen Könnens und namentlich durch die Verflachung der Persönlichkeit bei den zur Mitarbeit Herangezogenen. Wir sahen bereits, daß in der Bildnerei einem niederländischen Meister, dem Jean Boulogne und der von ihm ausgehenden Zierlichkeit und vornehmen Sauberkeit der Linienführung die Gunst der Groß-

herzöge vor allen zufiel, namentlich seit dem Tode des vom Fürsten bevorzugten Bandinelli, der noch am Schluß seines Lebens in seiner Pieta (jetzt in Sta. Croce) und seinen Chorschranken für den Dom Werke von tüchtiger Bildung geschaffen hatte, wenngleich schon solche, denen die Zeitgenossen zweifelnd gegenüberstanden.

Vergl. S. 264, N. 2920.

3292. Benvenuto Cellini.

Die neue Richtung nahm keiner entschiedener auf als Bandinellis erbitterter Feind, Benvenuto Cellini (geb. zu Florenz 1500, in Rom und Florenz, 1537 sowie 1540 bis 1545 in Frankreich, seit 1545 in Florenz thätig, † daselbst 1572), der, anfangs ein ausgezeichneter, doch leicht in Überladung mit Figürlichem verfallender Goldschmied, erst in Frankreich darauf kam, Bildwerke größerer Art zu schaffen. Dabei nahm er auf die schlanke, weiche Anmut wie sie sich in Frankreich unter der Herrschaft des galanten Königs Franz I. entwickelte und wie sie ähnlich, trotz seiner vorwiegend italienischen Schulung, Jean Boulogne nach Florenz aufbrachte. Diese scharf gezeichnete, auf Reiz des Umrisses hinzielende Kunst hat dann rasch den Sieg über jene der Nachahmer Michelangelos erworben. Ist doch das Flachbild der Quelle von Fontainebleau (im Louvre) die einzig erhaltene von Cellinis französischen Arbeiten, in der glatten und bei ihrer Gestrecktheit etwas leeren Linienführung ein Werk, das sich ohne Schwierigkeit der dortigen Bildnerschule einreihen läßt. Der Perseus (in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, 1553 vollendet) verdient das begeisterte Lob, das man ihm spendete, durch den keck geschwungenen Aufbau, den so sauber fließenden Umriß, wie ihn kaum ein zweiter Italiener je geschaffen.

Vergl. S. 358, N. 3176.

Vergl. S. 388, N. 3257.

3293. Bartolommeo Ammanati.

Wer in dieser Richtung schuf und dachte, dem mußte die Kunst der römischen Anhänger Michelangelos als überwunden gelten: So stand Cellini dem Bartolommeo Ammanati gegenüber, als beide für die Ausführung eines Riesenbildes des Neptun in Wettbewerb standen, der dann, auf Michelangelos Rat durch Ammanati (1564—1575) in Marmor ausgeführt, auf einem Brunnen vor der Signoria zu Florenz aufgestellt wurde. Bei dem Mangel der der niederländischen Schule eigenen Anmut erscheint er trocken und arm an Inhalt, wie andere Riesenwerke, die dem Künstler zufielen (Gigant im Palazzo Aremberg in Padua, kauernde Statue des Apennin im Garten zu Pratolino, zerstört?).

3294. Vasari und Bronzino.

Als Schüler Michelangelos fühlte sich auch Giorgio Vasari (geb. zu Arezzo 1511, † 1574), der eigentliche Führer der Florentiner Kunst als Maler und Baumeister. Er trug freilich schwer unter den Folgen seiner hochentwickelten Aufnahmefähigkeit für Anderer Schönheit. Der große Geschichtsschreiber der italienischen Kunst hatte zu viel und zu sehr mit dem Bestreben gesehen, Fremdes gerecht zu würdigen, um sich eine unbefangen schaffende Natur wahren zu können. Seine Werke stecken voller Anlehnungen an andere, wie seine große Leichtigkeit im Schaffen sie ihm wohl unwillkürlich unter die Hand kommen ließen. Um so größer ist seine akademische Sicherheit, umfangreiche Aufgaben ohne zu viel geistigen Aufwand zu erledigen. Unfreier noch als er war Angelo di Cosimo di Mariano (genannt Bronzino, erwähnt 1502—1572), der aber um der zeichnerischen Schönheit seiner Bilder und der Schärfe ihrer Plastik willen bei den Zeitgenossen mit Recht hohen Ruhm erntete. Seine besten Werke tragen bei vornehmer, zurückhaltender Farbe einen bildnismäßigen Zug; oder sind geradezu Bildnisse und zwar oft solche von glänzenden Eigenschaften, namentlich einer fast metallenen Sicherheit der Modellierung. Bei Alessandro Allori (geb. 1535, † 1607) zeigt sich schon die Absicht, den Michelangelo nachzuahmen, in unerfreulicher Deutlichkeit. Man sieht an ihm und seinen Genossen den Erfolg der von Vasari gegründeten Akademie der zeichnenden Künste, deren Absicht es war, die jungen Maler vom Abweichen von den großen Vorbildern fernzuhalten, sie an das schulmäßige Sehen und Bilden zu gewöhnen.

3295. Pietro Tacca.

Fürstendenkmäler, wie die der Medici, diese auf offenen Markt gestellten Großbildnisse in Marmor oder Bronze, die in der eigentlichen Renaissancezeit wie im Mittelalter nur vereinzelt

auftreten, diese Merkzeichen weltlicher Macht und höfischer Unterwerfung, fanden von Florenz aus ihren Weg durch die Welt. Pietro Tacca (geb. zu Carrara 1577, † bei Florenz 1640) war es vorzugsweise, der Jean Boulognes Erbe als größter Denkmalbildner antrat. Angeblich nach einem Gedanken des Lothringers Callot schuf er die Sklaven am Sockel des Denkmals Ferdinands I. zu Livorno (1623—1624), sowie jene für das Denkmal Heinrichs IV. für Paris (1792 zerstört); dann entstanden die ausdrucksvollen Büsten des Francesco I. und Cosimos II., namentlich aber zwei Reiterstatuen für Madrid, jene Philipps III. (früher in der Casa del Campo, jetzt Plaza mayor, 1640 gegossen) und Philipps IV. (auf Plaza del Oriente, 1634 bis 1640), von denen die zweite, nach einem Bilde des Velasquez gefertigt, durch die Kühnheit des Aufbaues an Lionardo da Vinci mahnt: Das Pferd sprengt mächtig an und trägt seinen Reiter in kühner Bewegung. Das hohe Gefühl für Schönheit der reich bewegten Linie bekundet Tacca glänzend an seinen Brunnen auf Piazza dell' Annunziata in Florenz (1629 von Salvini und Bandini gegossen), die ein erstes Beispiel der rein ornamentalen Behandlung so großer Werke bildet: Sie ist nicht Bildnerei und nicht Architektur, sondern eine aufs geistreichste durchgeführte Mischung, die zwischen beiden mitten innen steht, von einer frei erfundenen Phantastik, die in der nordischen Ader Boulognes ihren Ausgangspunkt, in Florenz selbständige Ausgestaltung fand. Vorbereitend hatte Taddeo Landini (geb. zu Florenz, † 1594) in der Fontana delle Tartarughe (1585) in Rom ein solches Mischwerk geschaffen, obgleich hier noch die Plastik in wahrheitlichen Formen die Herrschaft führt. Auf Callot gehen auch die possenhaften und ländlichen Gestalten im Boboligarten zurück, deren nun auch in Italien immer mehr, meist in kleinerem Maßstabe gefertigt wurden. Eine gewisse Lustigkeit blieb der Bildnerei, seit ihr die Fähigkeiten für das Ernste verloren zu gehen drohten.

Vergl. S. 129, M. 2595.

3296. Baukunst.

Michelangelos Auffassung der Baukunst suchte auch Ammanati fortzubilden, zunächst an einer Anzahl namentlich durch die Sorgfalt der Ausbildung im einzelnen merkwürdiger Wohnbauten, die freilich nicht mehr die frühere Großartigkeit und trotzige Sonderung Florentiner Paläste besitzen, sondern wie durch die Macht des nun als Fürsten herrschenden Medici in die Reihe mit jenen kleinerer Bürger eingedrängt sind (Palazzo Giugni, 1579; Casa Fiaschi, Palazzo Pazzi in Florenz; Palazzo della Signoria, seit 1577, und Palazzo Bernardini in Lucca; Palazzo Pretoria in Cortona u. a. m.). Seine Jesuitenkirche S. Giovannino in Florenz (1581 begonnen, 1661 vollendet) ist ein großer Saal nüchterner Gestaltung, ebenso wie sein Collegio Romano in Rom (1582). Da er selbst es war, der jene Kirche stiftete, so kann man den schlichten Raum recht eigentlich für das Ziel seiner Baugesinnung betrachten. Gewaltiges leistete er im Auftrag des Herzogs im Ausbau des Palazzo Pitti, dessen Hof sein eigenstes Werk ist. Riesige und doch wieder spielend verwendete Bossen gliedern aufs reichste die Massen, ohne daß es gelang, ihnen Schwung und die alte Vornehmheit und überwältigende Größenstimmung zu geben. Bis tief ins 17. Jahrhundert hinein wurde an der Fertigstellung des großen Schlosses gearbeitet.

Vergl. S. 336, M. 3119.

Vergl. S. 37, M. 2360.

3297. Grotesken.

Das Beste an den Neuschöpfungen ist der Garten, Giardino Boboli, dessen Entwurf auf den Bildhauer Tribolo zurückgeführt wird (1550), dessen Ausbau Buontalenti vollzog. Er geht in der Überwindung der Natur durch die Kunst weiter als die römischen Gärten, indem er einen theaterartigen Platz an der Rückseite des Schlosses bergan legt. Hier fand die Kunst der Grotesken, die Bernardino Barbatelli (genannt Poccetti, geb. 1542 in Florenz, † 1612) meisterhaft im Sinne des Raffael im Obergeschoß der Uffizien malerisch ausgebildet hatte, nun plastische Verwendung in der Art, daß Tropfsteine und Muscheln die Wände beleben, der Gedanke der unterirdischen Höhle also ins Naturalistische übertragen wird. Es greift dies Belegen von Wand und Decke mit Naturgebilden in die so beliebte Kunst der Steineinlagen hinüber und gewinnt namentlich dadurch Bedeutung, daß

es, vielfach nachgeahmt, die Muschel in das Ornament einführte und mit ihr diesem eine Richtung aufs Naturalistische gab. Schon 1627 gab der deutsche Architekt Jakob Furttenbach ein Werk heraus, in dem er diese Kunst vor allem feierte.

Vergl. S. 229, N. 3100.

3298. Nutzbauten.

Besonders glücklich waren die Architekten in der Herstellung von Nutzbauten. Ammanatis Arnobrücke Ponte Sta. Trinita (1567—1570) in ihren vornehm geschwungenen, weitgespannten Flachbögen ist ein künstlerisch sehr hoch stehendes Werk. Der Architekt Bernardo Tasso hatte schon 1547 die stattliche Markthalle (Mercato Nuovo) gebaut, in der noch heute der Stadt Lebensmittel zugänglich gemacht werden; Vasari fügte den Palast der Uffizien (1560) hinzu, das Haus für die großherzoglichen Behörden und Sammlungen. Als Vollender von Michelangelos Biblioteca Laurenziana und der medicäischen Kapelle an S. Lorenzo, in dessen Art geschult, erwies er sich, vielfach des Meisters Formgedanken aufnehmend, als ein groß entwerfender Baumeister. Der Bau bildet die Umrahmung und gegen den Arno den Abschluß einer saalartigen Straße in zwei Haupt- und einem mittleren Hauptgeschoß, unten mit einer der Laurenziana entlehnten rhythmisch angeordneten Pfeiler- und Säulenhalle.

3299. Buontalenti.

Erst das nächste Geschlecht wurde auch Michelangelo gegenüber freier: Bernardo Buontalenti (genannt delle Girandole, geb. zu Florenz 1536, † 1608) begann in steigendem Maße sich in der Formgebung von der Antike zu entfernen. Nicht die Größe, sondern die Eigenart der Gestaltungen entscheidet für ihn bei ihrer Wahl. Selbständige Gedanken herauszubilden, die Glieder der Baukunst als bildsamen Stoff in der Hand des Entwerfenden umzuformen, ist sein Streben. Dabei kommt immer mehr eine höfische Vornehmheit in seine Werke (Casino S. Marco, 1576, Palazzo Riccardi, 1565, Casino Mediceo), die er aber auch ins Bedeutende und Ernste zu steigern weiß, wenn der Auftrag es fordert (Palazzo Nonfinito, wohl von Scamozzi begonnen; Palazzo Ducale in Pisa, 1603). Seine Kirchenbauten (Sta. Trinita in Florenz, 1593) sind weniger bedeutend. In großartigem Städtebau zeigte sich Buontalenti als Meister bei Anlage von Hafen und Festung Livorno (1577 begonnen), der sich alsbald auf die ganze Straßenplanung und auch auf die wichtigsten Gebäude erstreckte. Der Herzog von Northumberland, Graf von Warwick, Robert Dudley, erwarb sich um das Werk Verdienste. Er mochte es gewesen sein, der Inigo Jones an der Bauleitung Anteil verschaffte und ihm Gelegenheit gab, sich dort mit dem klassischen Geist zu erfüllen, der ihn später im englischen Bauwesen eine so merkwürdige Rolle spielen ließ.

3300. Festdekorationen.

Ein sicheres Zeichen künstlerischen Niederganges ist die Unfähigkeit, den Wert des Dauernden von dem Tage Dienenden zu unterscheiden. Die Feste gewannen eine übermäßige Bedeutung, dem Theater wendete sich vorwiegend die Teilnahme zu. Die Florentiner wurden zu den berühmtesten Dekorateuren der Zeit, die Medici die Anfänger jener Staatskunst, die von großen Schaustellungen des Reichtums Einwirkung nicht nur auf ihre Unterthanen, sondern auch auf die Entschlüsse der Nachbarfürsten erwarteten. Buontalentis Name ist in erster Linie mit dem Bau des Theaters hinter den Uffizien verknüpft: Giovanni de' Bardi, Girolamo Bargagli, Torquato Tasso ließen hier ihre Werke über die Bühne gehen, Giulio Parigi († zu Florenz 1635) und sein Sohn Alfonso Parigi († zu Florenz 1656), Ferdinando Tacca (Sohn des Pietro Tacca, geb. zu Florenz 1619, † daselbst 1686), der Erbauer des Theaters an Via della Pergola (1652), sind die zumeist Genannten aus der langen Reihe der Festdekorateure, deren Aufgabe es war, in leichten Stoffen den Eindruck des unerhört Reichen für kurze Zeit dem Beschauer vorzuzaubern, durch das Überraschende die glänzenden Feste dem Besucher unvergeßlich zu machen. Bei Hochzeiten und Einzügen, bei Turnieren und Ringelstechen, wichtigen Staatshandlungen und Todesfällen wurde nun das Amt des Dekorateurs zu einem höchst wichtigen. Seine Werke durch den Kupferstich zu verewigen, war man um so mehr bemüht, als sie selbst so rasch dahinschwanden.

3301. Cigoli.

Eine selbständige und nochmals zum Vorwärtsschreiten geneigte Kraft erwuchs der Kunst in dem Maler und Architekten Luigi Cardi (genannt Cigoli, geb. zu Cigoli 1559, † zu Rom 1613). Am Bau des Palazzo Nonfinito, dessen geistvoll durchgebildeter Hof seiner Hand entstammt, zeigte er sich als ein fein die Massen abwägender Künstler. Der Großherzog von Toskana that daher sehr recht, ihm den Bau seines Palastes in Rom anzuvertrauen, den Palazzo Madama, der zwar erst 1642 vollendet wurde: Ein Werk voll königlicher Größe, hierin wetteifernd mit den päpstlichen Bauten, zugleich aber von einer Festlichkeit und einem Geist in der Durchbildung der Einzelheiten, die ihn in vollen Gegensatz zur römischen Schule und ihrer nüchternen Ruhmredigkeit stellt. Als Maler wußte Cigoli durch die Farbenlehre des Correggio, der am Ende ihrer Gestaltungskraft angelangten Florentiner Freskenkunst neuen Mut zum Erforschen der Natur zu geben. Auf seinem Vorgang baut sich die Malerei des Cristofano Allori (geb. 1577, † 1621) auf, der trotz des Helldunkels feurig und farbig darzustellen wußte und dabei in seinen Staffeleibildern eine hohe Schönheit der Gestalt und des Ausdruckes erlangte. Berühmt ist namentlich seine Judith (im Palazzo Pitti zu Florenz). An ihn und seinen vielfach ihm gleichwertigen Genossen Matteo Rosselli (geb. 1578, † 1650) schließt sich dann der letzte große Florentiner Maler, Carlo Dolci (geb. 1616, † 1686). Dolci ist zwar in vielen seiner Heiligenbilder süßlich und schaal, schafft jene Kunst, die noch heute den Frömmlern ein Labsal ist, allen jenen, die den Mangel an Kraft und Leidenschaft als höchste Tugend erachten; aber er konnte auch wieder von einer, wenn auch nicht tiefen, so doch anmutenden Sinnigkeit und namentlich ein feiner, farbenkundiger Maler sein. Das beweisen seine Heilige Cäcilie im Dresdner Museum, seine Darstellung des Ecce Homo in verschiedenen Sammlungen.

Vergl. S. 345, M. 3146.

3302. Die späteren Maler.

3303. Spätere Bauten.

Auch in der Baukunst nur schwache Nachklänge einer unerschöpflich reichen Gestaltungskraft! Die Cappella dei Principi (1604 begonnen), ein durch seine gewaltige Größe wirksames, nicht eben gedankenreiches, aber um so kostbarer durchgeführtes Werk des Matteo Nigetti (geb. zu Florenz, † 1619), wurde bereits seiner mehr kostbaren als geistvollen inneren Ausstattung wegen gerühmt. In Gherardo Silvani (geb. zu Florenz 1579, † 1675) und dessen Sohn Pier Francesco Silvani († 1656, Palazzo Corsini) endet diese Schule, die ihren stärksten Halt an der von Buontalenti gegründeten Lehranstalt besaß: Man erkennt an den unter deren Einfluß entstandenen Aufnahmen der Werke des Michelangelo und der ihm folgenden Meister im Kupferstich, daß sie sich dauernd als Nachfolger des größten Florentiners fühlten — aber eben nur als Nachfolger, als Männer, die nur um der durch sie erhaltenen Erinnerung an andere für Zeit und Nachwelt Bedeutung haben.

China und Japan.

33) China seit dem 17. Jahrhundert.

Die Mandschu, ein Tungusenstamm, dessen Reich sich im 12. Jahrhundert vom Amur als Vordergrenze weithin gegen Süden und Südwesten erstreckte, hatten schon 1125 Peking inne und waren durch den großen Dschingis Chan wieder in ihr Heimatland zwischen Amur und Sungari zurückgedrängt worden. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten sie sich in dem chinesischen Lande Liaotong festgesetzt und somit wieder das südliche Meer, den Golf von Tschili, erreicht. Mit dem Niedergang der Ming-Dynastie begannen sie sich die inneren Wirren zu nutze zu machen und, von den Chinesen selbst herbeigerufen, 1644 Peking wieder, nach über vier Jahrhunderten, zu besetzen. Unter Kaiser Schuntschi (1644 bis 1647), dem ersten der Tsing-Dynastie, begann das Reich sich rasch zu erholen. Die Kraft des tatarischen Volkes bekundete sich in Kriegen gegen die Mongolen, gegen Tibet und Formosa, sowie auch seit 1684 gegen die Russen. Bald meldeten sich an den Ostküsten die Holländer und Engländer. Besonders wichtig ist die weitgehende Duldung, namentlich des Kaisers Kang-hi (1662—1722), gegen das Christentum, das die Missionen der Jesuiten vertraten. Zwei Künstler ihres Kreises, der Pater Gherardini, der die Jesuitenkirche in Nevers und die Bibliothek des Ordenshauses in Paris ausgemalt hatte, und Pater Belleville, ein geschickter Kleinmaler, kamen Anfang 1699 nach Peking, um die Chinesen in der Kunst Europas zu unterweisen. Ein Streit zwischen den Jesuiten und Dominikanern und die daraus erfolgende Abneigung der Chinesen gegen die Orden, namentlich unter dem im allgemeinen christenfeindlichen Kaiser Schi-tsung (1722—1735), hinderte ein ersprießliches Eingreifen dieser Künstler. Unter Kaiser Kien-long (1736—1796) besserten sich die Verhältnisse, kamen zwei weitere Jesuiten an den Hof von Peking: Pater Jean Denis Attiret (geb. zu Dole 1702, † zu Peking 1768), der in Rom gebildet, vorher im Dom zu Avignon thätig war, kam 1737 nach China und malte den Krieg gegen die Dsungaren (1758 bis 1760) in 16 Bildern, die in Paris unter Cochins Leitung gestochen wurden; Pater Castiglione begleitete ihn. Die Kunst also, mit der die Jesuiten in China auftraten, war die römische Barockschule, die der pinselfertigen Raschmaler, womit denn auch die Nachricht von der erstaunlich großen Zahl von Bildern übereinstimmt, die diese Künstler in kurzer Zeit fertigstellten. Fremdartig genug ragt aus der niedrigen Häusermasse von Peking die katholische Kathedrale heraus, ein echter Jesuitenbau in derbem Barock, der auch in seinem Ornament beweist, daß es nicht nur einzelne Männer waren, die hier im fernsten Osten schufen, sondern daß diesen auch Handwerker europäischer Bildung zur Seite standen. Auf der Sternwarte wurden Instrumente von reichster künstlerischer Bildung aufgestellt, die sich wieder als Denkmale des Westens bis zum jüngsten Kriege an ihrem Standorte erhielten.

3304. Die Mandschu.

3305. Jesuitenmissionen.

3306. Malerei.

Der Einfluß der Jesuiten auf die chinesische Kunst scheint aber trotzdem nicht bedeutend gewesen zu sein. Kaiser Kien-long hat mit großem Eifer auch den Wissenschaften, besonders der Sternkunde und Mathematik, seinen Schutz angedeihen lassen. Auch hier waren Jesuiten die Träger der europäischen Kultur. So scheinen denn vor allem die Chinesen in dem, was sich wissenschaftlich beweisen läßt, das Übergewicht der Europäer anerkannt zu haben: So in der Perspektive.

Vergl. I. S. 692, N. 2256.

Die chinesische Malerei befand sich zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts in einem Stande, in dem sie ihr Hauptgewicht im Zusammenhang mit dem Altertum und im Festhalten an der Lehre suchte. Es begann die Zeit der großen Sammelbücher, in denen die Kunst vergangener Zeit eingetragen und geordnet wurde: Eine Zeit der geschichtlichen Forschungen und Rückversetzungen. Die vier berühmten Landschafter Wang sind Vertreter dieser Richtung: Wang Schi-min (geb. 1592, † 1680) war ein feinfühliger Nachahmer der Alten, Wang Kien (geb. 1598, † 1677) hat namentlich als Kunstgelehrter sich Ruhm erworben, Wang Hui (geb. 1632, † 1717) und Wang Yüan-ki (geb. 1642, † 1715) sind die Zeichner für jene Werke. Bei Tsiau Ping-tschön, der Leiter der Sternwarte zu Peking wurde, als die Jesuiten dort eintrafen, begegnet man zuerst der Kunstart des Westens. Seine Darstellungen der Landwirtschaft und des Ackerbaues, Holzschnitte, die für eine der staatlichen Veröffentlichungen gezeichnet wurden, zeigen eine stark ausgeprägte Neigung, perspektivisches Können zur Schau zu stellen. Im Figürlichen wahrt der Meister sich die Feinheit und Frische der Beobachtung, in der Landschaft kommt die wagrechte Linie und die Aufsicht auf einen Mittelgrund mehr zur Geltung. Der Horizont steht wie bei den barocken Bildern Europas oft sehr hoch, die Aufsicht auf die Figuren des Vordergrundes ist nicht ganz dementsprechend. Aber die Linienführung, z. B. in den den Mittelgrund teilenden Straßen, ist doch richtig gezeichnet.

3307. Porzellan. Vergl. I. S. 686, N. 2231.

Über den Entwicklungsgang der Malerei sind wir noch nicht genügend unterrichtet, als daß hier eine eingehendere Schilderung gegeben werden könnte. Mehr ist dies der Fall hinsichtlich des Porzellans. Mit der Mitte des 17. Jahrhunderts setzte hier ein neuer Aufschwung ein, der um 1700 seinen Höhepunkt erreichte. Zu den alten Farben, dem Kupfergrün, Braungelb, Schwarz- und Hellblau, dem Violett, Ziegelrot und Schwarz, kommt das aus Gold gewonnene leuchtende Rot und das helle Antimongelb. Mit diesen Mitteln lernten die Chinesen ihre Malerei in ihrem vollen Umfang auf Porzellan zu übertragen: Der glatte, leichte, dünne, glänzende Scherben wurde zum Träger all jener Liebe für Blumen und Getier, für sonderbare Mischgestalten und für heimische Sage, für Landschaft und Sittenschilderung, für die unerschöpflich reiche Kunst eigenwilligen Flächenschmuckes.

Vergl. S. 376, N. 3229.

Hier ist nicht der Ort, die einzelnen Werkstätten und Schulen der Porzellanbereitung und Ausschmückung zu besprechen. Wohl aber ist auf die Beeinflussung durch europäische Händler hinzuweisen. Diese begann erst im 17. Jahrhundert ernsthafter zu werden, seit die Holländer in den chinesischen Häfen erschienen und Aufträge von europäischen Sammlern mitbrachten. Und diese erstreckten sich nicht nur auf den Kauf fertiger Waren. Es wurden Entwürfe, Modelle, Kupferstiche über die Meere gesendet, nach denen die Chinesen zu arbeiten hatten. Europäische Fürsten wollten ihre Wappen auf chinesisches Porzellan gemalt sehen. Diese Arbeiten, sogenanntes porcelaine des Indes, mißlangen meistens. Und ebenso arbeitete China für Siam, Persien und die Türkei. Diese Nachgiebigkeit gegen fremden Geschmack hat sich bald gerächt. Die europäischen Bestellungen gingen zurück, seit in Deutschland die Porzellanbereitung und für ihre Werke ein neuer Stil erfunden war, der chinesische Kunstsinn erschlaffte. Das 19. Jahrhundert stellt nur den Nachklang vergangener Zeiten dar; zumal nach den China zerrüttenden Bürgerkriegen ist die Kunst mehr und mehr zurückgegangen.

Die Arbeiten in Schmelz, namentlich in Grubenschmelz, waren in Europa nicht minder gesucht. In beiden Gebieten leisteten die Chinesen Hohes. Doch trennte sich die Behandlung, namentlich des Schmelzes, nicht wesentlich von der des gleichzeitigen Porzellans. Auffallend ist, daß der europäische Handel sich dieser Kunstart nicht bemächtigte. Erst infolge der Plünderung des kaiserlichen Sommerpalastes bei Peking durch die Engländer und Franzosen (1859) lernte man die gewaltigen Leistungen in diesem Kunstgebiet kennen.

3308. Schmelzarbeiten.

Wenngleich aus der Zeit der Ming-Kaiser sich prächtige Arbeiten unter diesen fanden, so erreichte die Kunst doch erst im 17. Jahrhundert ihre Vollendung. Die älteren Schmelze sind tieffarbig; violette Töne herrschen vor, das Blau ist grünlich, das Weiß gelblich. Die Kupfergefäße, auf die gemalt wurde, sind schwer, die Farben sind unter sich getrennt durch feine Metalllinien. Im 17. Jahrhundert wurden die Farben lebhafter und reicher, sie sind feiner gebrochen, die Übereinstimmung ist zarter, weicher. Im 18. Jahrhundert erfolgte hier, wie überall, der Rückgang: Die Töne wurden bunter, die Wirkung oft schreiend.

Soweit wir erkennen können, liegt die Blüte der chinesischen Glaserzeugung erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Es ersetzt wieder, wie früher das Porzellan, die Jade, den Nephrit und andere Halbedelsteine. Man goß oder blies es in schweren, oft schichtweise verschiedenfarbigen Massen und schnitt nach Art des Edelsteinschnitts das Ornament in diese.

3309. Glas.

Von hoher Bedeutung ist die Lackarbeit, von der sich in den fürstlichen Schlössern Europas manche Proben finden, und zwar Schränke und Tischplatten, Tapeten und Holzvertäfelungen, Zeugen der allgemein beliebten Übertragung der malerischen Gedanken auf das gewerbliche Leben.

3310. Lack.

Leider sind wir im allgemeinen über China und seine neuere Kunst schlecht unterrichtet. Die Regierung zeigte sich seit dem Regierungsantritte des Kaisers Schi-tsung (1722) den Europäern feindlich, so daß die alten Verbindungen an Wirksamkeit nachließen. Aufstände brachen aus, die Seeräuber fügten dem Handel schweren Schaden zu, nicht minder die Kriege mit England. Die Kunst des Metallschmiedens und Bronzegusses, die Porzellanerzeugung sind jetzt in tiefem Verfall, viele Kunstgriffe und Werkarten sind völlig in Vergessenheit geraten. Die Lackmalerei bringt nur noch wenig feinere Erzeugnisse hervor. Die Japaner haben die Chinesen fast in allen Gebieten überflügelt, der europäische Handel und die Mißwirtschaft im ganzen Reiche arbeiten ununterbrochen am Niedergang der einst so vornehmen Kunst des Reiches der Mitte.

3311. Rückgang.

34) Moderne japanische Kunst.

Die japanische Kunst war bisher im wesentlichen nachahmend, abhängig gewesen. Sie pendelte zwischen zwei Vorbildern, dem chinesischen und dem buddhistisch innerasiatischen, hin und her. Die kirchliche Kunst diente dem Buddha, viele ihrer Werke sind nur für den Kenner von jenen anderer Anhänger des Glaubens zu unterscheiden. Den Chinesen dankten die Japaner den Sinn für Natur, die scharfe Beobachtung, das Verständnis für die Form, namentlich der niederen Lebewesen bis zu den Vögeln hinauf, und endlich die Empfindung für landschaftliche Schönheit und für Stimmung in dieser.

3312. Kunstverhältnisse.

Vergl. I. S. 695, N. 2263.

Die Folgezeit hindurch stellt die japanische Kunst einen Kampf zweier Richtungen dar; einer geschichtlichen, die zum Idealismus in den Formen führte; und einer volkstümlich wahrheitlichen, die auf die Natur hinwies; und wohl zweifellos auch durch die Bekanntschaft mit einer ganz neuen Kunstweise, nämlich mit der europäischen, in Bezug stand.

Es war die Zeit des Kampfes der Schogun mit den Daimio, des Kaisers mit den Herzögen des Landes, aus der sich die merkwürdige Reichsverfassung unter dem Einfluß von Jejas und Hidejoschi entwickelte, jene, die erst 1868 gestürzt wurde. Zu gleicher Zeit er-

3313. Europäer in Japan.

schienen die ersten Portugiesen, brachte der große Jesuit Franz Xaver die Kunde vom katholischen Christentum nach Japan (1549—1552). Der Erfolg war von kurzer Dauer, 1639 wurde der Rest der japanischen Christen vernichtet. Dafür waren die Holländer eingetroffen — Kaufleute, nicht Bekehrer. Unter beschämenden Bedingungen, vom Lande eigentlich ganz ausgeschlossen, durften sie auf einem bestimmten Inselchen ihre Faktorei einrichten: Sie selbst betraten das Festland nicht, aber der Handel mit diesem wurde bald lebhaft. Den Japanern aber wurde bei Todesstrafe verboten, ihr Vaterland zu verlassen: Mit den Mitteln, mit denen Venedig sich die Glasfabrikation erhalten wollte, erstrebten die Japaner ihr Gewerbe zu schützen. Gerade die Holländer mochten den Japanern gelehrt haben, dieses als ein Mittel zum Volkswohlstand zu würdigen und zu pflegen. Man begann Kunst zu sammeln; es hob ein kunstgeschichtliches Zeitalter an, in dem man die alten Gemälde in den Tempeln und Schlössern abzeichnete, nachmalen ließ; eine gelehrte Kennerschaft entwickelte sich, die die Maler von der Natur auf die alten Vorbilder verwies, diese als bevorzugte Prüfsteine über den Wert und Unwert neuer Gemälde betrachtete. Das 17. Jahrhundert ging im wesentlichen hin im Wiedereinleben in die alten Kunstzweige, in der genauen Wiederholung, namentlich der unwesentlichen Dinge, der alten Kunst. Man freute sich in Japan wie in Europa, wenn das neue Kunstwerk einem alten glich.

3314. Japanische Renaissance.

3315. Baukunst.

Das macht sich in der Baukunst bemerkbar, die in der zweiten Hälfte des 16. und der ersten des 17. Jahrhunderts, wenn ich recht sehe, ihre eigentliche Ausbildung erhielt. Es ist das, was wir an japanischen Bauwerken kennen, fast durchweg Renaissance. Der Grundzug des Schaffens in Japan weist auf die Übermacht chinesischer Einflüsse. Aber man kann, wie es scheint, doch zwei Strömungen unterscheiden, die in der Ausgestaltung des Schintotempels und des Buddhatempels zu verschiedenen Ergebnissen führten.

3316. Schintotempel.

Der Ise Daidschingu, eines der größten Heiligtümer des Schintoglaubens, soll im Jahre 4 v. Chr. erbaut sein und wurde einer Göttin geweiht, von der der Mikado seine Herkunft ableitete. Eine alte Bestimmung setzt fest, daß die beiden Hauptbauten, der Gekutempel und der Naikutempel, alle 20 Jahre abgebrochen und genau in der alten Weise wieder hergestellt werden; und zwar derart, daß der neue stets dicht neben dem alten errichtet, dann die Gottheit feierlich überführt, der alte abgebrochen und in Splittern an die Pilger verkauft wird. Ob nicht die ausgesprochene Altertümelei der letzten Jahrhunderte bei der Gestaltung dieser stets erneuten Tempelnachbildungen mit eingewirkt hat, muß dahingestellt werden. Der jüngste Neubau erfolgte 1889 für rund 1,3 Mill. Mark.

Es ist diese Beweglichkeit, dieses bei festem Sinne für das Erhalten, doch zum Neuschaffen geneigte Kunstauffassen bemerkenswert: Sie ist der vollste Gegensatz zu jener Auffassung, nach der andere Völker für die Ewigkeit bauten. Dort ein Beharren im geschaffenen Denkmal, hier die Lust, es immer neu zu bilden; und dadurch das Festhalten am Holz, als an dem Stoff, der rasch zu bearbeiten ist. Gehört doch zum Tempel der Garten, in dem die Bäume wachsen, aus deren Holz er wieder verjüngt werden soll; ist doch diese Auffassung von hohem Einfluß auf die Gesamtgestaltung der japanischen Kunst geworden: Der heilige Hain, der Garten, die Freude an landschaftlicher Schönheit und die bewußte Pflege dieser sind auf dieser Auffassung mit begründet.

3317. Wohnhausbau. Vergl. I. S. 689, N. 2340.

In seinen heutigen Formen ist der japanische Holzbau freilich nicht mehr ein altheimischer. Das Wohnhaus bildete hier, wie so oft, das Vorbild für den Tempel. Das japanische hat gemein mit dem chinesischen und innerasiatischen Haus den Mangel an schrägen Versteifungen, ja es überbietet alle früher betrachteten Formen durch die Leichtigkeit der Bauweise. Bei Herstellung der Wände beschränkte man sich auf Rahmen, die mit Stoff, später mit Papier bekleidet wurden. Auf den vier Eck- und den beiden Giebelpfosten der Schmalseite liegen

drei Pfetten. Das Strohdach macht erst den Bau, das Wohnhaus, ebenso wie das Miya (das verehrungswürdige Haus), den Tempel, fertig. Unter dies werden Feldsteine geschoben; um den rechtwinkligen Bau herum ein Zaun gelegt, den auch hier das Thor (torii, Vogelsitz) unterbricht. Die Railings Indiens mit ihren Thoren erscheinen so in veränderter, schlichterer Gestalt wieder und zwar sind die Thore der Schintotempel, also jene der älteren Glaubensform, ausgesprochen die einfacheren: Zwei Säulen, die einen in der Mitte eingebogenen Querbalken tragen und unter diesem durch ein durchgestecktes Holz nochmals wagrecht verbunden sind. Diese Thore sind die eigentlichen Erkennungszeichen der Schintotempel. Jener des Inari zu Kioto hat sogar deren mehr als 460, die einen Gang bilden.

3318. Ehrenthore. Vergl. I, S. 691, M. 2250.

Das altnationale Dach ist in Stroh gedeckt; so erscheinen die Häuser des Urvolkes der Ainu auf der Insel Jeso, so erscheint es in einzelnen Schintotempeln, vielleicht freilich als eine altertümelnde Neuerung jüngster Zeit. Denn der Schintoglaube, als der altjapanische, hat in den letzten Jahrzehnten eine tiefe und oft gewaltsam sich äußernde Verjüngung erfahren. Die altjapanische Partei wollte mit seiner Hilfe den Buddhismus beseitigen und entfernte aus den Tempeln die von diesem ausgehenden Kunstformen, die Pagoden, Glockentürme und reichgeschmückten Göttersäle. Als die reinen Schintotempel gelten namentlich der in Isumo und der Tempel in Ise. An diesen mißt der Hauptbau nur 10,4 : 5,8 m im Grundriß, ein schlichtes Haus, das von drei Zäunen umgeben ist. Der äußere von diesen mißt rund 100 : 73 m, der mittelste umschließt ein Geviert von 40 m. Die Gänge zwischen den Zäunen messen 3—11 m Breite. Es ist das Ganze also eine sehr bescheidene Anlage. Im Tempel selbst befinden sich nur einige sinnbildliche Heiligtümer, ein Schwert, ein Wedel und ein Stück Bergkristall, ein paar Sträuche und Stoffgehänge; daneben steht ein Häuschen für die Schelle.

Ungleich reicher sind die Buddhatempel und wurden im Laufe der Zeit im Wettbewerb mit diesen auch die Schintoheiligtümer. Mit dem neuen Glauben kamen auch viel koreanische und chinesische Anregungen herüber. Nicht minder machte sich schon früh die Bedeutung Hinterindiens bemerkbar. Die hohe Kultur, die sich in Kambodscha und auf Java unter buddhistischem Einfluß entwickelt hatte, scheint nordwärts gegriffen zu haben.

3319. Buddhatempel. Vergl. I, S. 694, M. 2257.

An den Buddhatempeln kann man diese Einwirkungen beobachten. Jene zu Nara (um 730 gegründet), der Tempel zu Senkodschi (670 gegründet), das Kloster Kuendschi (13. Jahrhundert, 1875 abgebrannt), Higaschi Hongwandschi (Anfang 19. Jahrhunderts erneuert), Hommondschi zu Ikegami bei Tokio und viele andere bieten Anhalte. Freilich dürfte von den vorhandenen Bauten nicht eben viel dieser ältesten Zeit angehören. Erdbeben und namentlich Brände haben sie zerstört. Doch rühmen sich die Japaner auch hier, das Alte sei stets durch getreue Nachahmungen ersetzt worden.

Die Werkformen halten sich in der späteren Zeit nicht in den alten bescheidenen Bildungen. Durch ein System von Sattelhölzern, konsolenartig ausladenden Gliedern wird die äußere Wirkung bereichert. Das entscheidende Gebilde ist aber das Satteldach, dessen Querschnitt in breiter Glockenform oder in der Weise gebildet wird, daß es in zwei flachen konkaven Bogen nach dem First aufsteigt. Man belegt zu diesem Zweck die Dachfläche mit dicken Schichten von feinen Schindeln oder Stroh, um aus diesem die gewünschte geschweifte Form herauszuschneiden. Besondere Pflege erlangt hierbei der First, der oft als Decke über dem Rauchabzug sich als gesonderter Bauteil über dem Dach erhebt. Namentlich bei der Anwendung von Ziegeln — einer wahrscheinlich von China übernommenen Anordnung — wird der Firstschmuck zum künstlerisch wichtigsten Teil des Baues. Er ladet weit aus und wird hierbei nicht wie das nepalische Dach von Kopfbändern getragen. Die Dachlatten selbst scheinen vielfach die Gestaltung zu bedingen, indem sie, über zwei Pfetten gelegt, durch starke Belastung in der Mitte der Dachfläche durchgebogen werden.

3320. Werkformen.

Die handwerkliche Geschicklichkeit der Japaner führte sie dazu, die Innenvertäfelungen mit besonderer Kunstfertigkeit durchzubilden. In dem Grabdenkmal des Jejasu zu Nikko, (seit 1603 Schogun), wurde die Vollendung auf das höchste getrieben. Die prachtvolle in gevierte Felder geteilte Holzdecke, der unerschöpfliche Reichtum an Schnitzereien und Lackarbeiten, die Ausstattung mit edlen Seidenstoffen bieten bei glänzender Farbigkeit auf der Grundlage des reichlich verwerteten Gold einen Einklang im Ton, der von keiner anderen Kunst überboten wurde.

Die Befestigung der einzelnen Holzteile erfolgt vielfach durch Metallbeschläge, die namentlich das Hirnholz zu schützen bestimmt sind. Die Bemalung ist nach indischer Weise als ein Behängen der Säule mit Schmuck gedacht; die farbigen Verzierungen auf Wand und Säule erscheint oft wie an den Gefässen in ganz freiem Entwurf angefügt.

Dabei wächst der Bau in den Abmessungen. Der Buddhatempel Higaschi Hongwandschi in Kioto hat eine Halle von 70,1 : 59,5 m Weite und 38,43 m Höhe. Er ruht auf 96 Pfeilern; der Tempel in Senkodschi (von 1701) mißt 60,4 : 33 m bei 136 Pfeilern. Es dürften dies die größten in Japan erreichten Abmessungen sein. Aber der Buddhatempel hat noch eine Reihe von Nebenbauten. Um das Hauptgebäude legt sich ein Umgang, zu dem man auf überdeckter Treppe emporsteigt. Den Hof umgiebt ein niederer Zaun, den in der Achse des Hauptbaues ein überdecktes Thor unterbricht. Bauten für das Niederlegen von Opfergaben sind in dem heiligen Bezirk einbezogen. Eine zweite solche Umzäunung umschließt die innere und faßt die Tempel der Nebengottheiten mit ein. Im dritten Ring stehen wieder solche Tempel, Verwaltungsbauten, ein Brunnen, ein erhabener Tanzplatz und die Betstube, die vor den Thorbauten in der Hauptachse sich befindet. Den Eingang bilden Ehrenthore, von wesentlich reicherer Bildung als jener der Schintotempel. Manchmal erscheinen sie als stattliche überdeckte Hallen, zweigeschossig; nicht nur als Holzgestelle, sondern als Thorhäuser. In anderen Fällen wird das Thor in Stein hergestellt, so am Grab des Jejas zu Nikko, wo es 8,3 m hoch sich in stattlicher Ausbildung erhebt (von 1618). Man nennt aber diese reichen Thore in Japan geradezu chinesische, man ist sich also ihrer fremden Herkunft ganz bewußt.

3321. Spätere Schintotempel.

So wachsen denn auch bald die Schintotempel in die mächtigere Formgebung hinein. Jener von Tschion-in (1630) mißt 51 : 42 m in der Weite bei 29 m Höhe. Von der Decke herab hängen Baldachine und Metallschilde, Seidenstoffe und Bandwerk. Auf metallenen Tischen stehen Vasen mit riesigen, bis zu 10 m hohen Blumen in farbigem Metall. Die dämmernde Stimmung im ganzen Raume, die leuchtenden Farben, das Gold, der Lack, die Seide, die Wolken des Weihrauchs und das summende Gebet der zu Hunderten zählenden, feierlich gekleideten Mönche sind wohl geeignet, Andacht zu erwecken.

3322. Stupen.

So streng die Japaner in ihrer kirchlichen Kunst am Alten hängen, so beweist doch der Wandel mancher Form, daß auch hier ein Fortschreiten zu verzeichnen ist. In allen Buddhatempeln findet man Grabsteine (sotoba oder toba, vom indischen stupa, tope), die in rohen Umrissen die Form der indischen Tempelform darstellen; oft bildet diese nur die Bekrönung langer Steinpfeiler. Es sind die letzten Anklänge an einen großartigen Formengedanken. Hierher gehört wohl auch die Ehrensäule Sorinto (1643) im Buddhatempel zu Nikko, ein Werk aus Kupfer, 12,8 m hoch, auf einer Steingalerie stehend, gestützt unten durch vier kleine Säulen in Kupfer und je zwei Querbalken, bedeckt oben mit Kränzen von Lotosblumen, an denen Glöckchen hängen, und endlich der Stupa, die blumenartig sich aus der Säule herauswächst. Diese Form erscheint dann noch in anderer Form, nämlich als Reliquienschrein. Als solchen bildet sie ein 6 m im Umfang messendes ballonartiges Gemäuer, das aus zwei Kränzen derber Lotosblätter hervorwächst. Ein vierstöckiger Aufbau mit spitzem

Vergl. I. S. 403, N. 1314.

Dach vollendet die heilige Form. Durch eine Thüre kann man im Innern ein vergoldetes Heiligtum gleicher Form sehen. So im Tempel von Ikegami, im O-kari-den und dem Grabtempel des Jemitsu zu Nikko.

Die chinesische Bauform der Pagoden scheint nun erst in Japan ihre Ausbildung erlangt zu haben. Zumeist sind sie von Holz, mit glockenförmigen Dächern ausgestattet, mehrgeschossig. Jene zu Hyogo hat 13 Geschosse, die schöne Jasaka-Pagode zu Kioto (1618) deren 5, der Dschu-ni-kai (1690) in Asakusa Kwannon in Tokio 12 Geschosse bei 67 m Höhe: Er ist in Stein aufgemauert, eine in Japan wohl seltenere Anordnung. Auch hier ist in der Formgebung China das unbedingte Vorbild.

3323. Pagoden. Vergl. I. S. 691, N. 2348.

Der Steinbau ist aber in Japan keineswegs auch für ältere Zeit ausgeschlossen. Es fehlte sogar nicht die Fähigkeit, große Quadern zu behauen und zu versetzen. Das Schloß zu Osaka (1583, 1868 abgebrannt) birgt in seinen Umfassungsmauern Steine von 12 m Länge und 3 m Höhe, also solche, die sich mit den großen syrischen Wundersteinen messen können. Und zwar ist Granit verwendet. Die alten Burgen der Großgrundherren und der Fürsten, wie das Schloß des Mikado in Kioto, jenes zu Kumamoto (1877 zerstört) entbehren ebensowenig der trotzigen Kraft wie der Wohnlichkeit unserer Renaissancebauten: Die überwölbten Thore decken stattliche Türme, der Mauerring umschließt geräumige Hallen und Wohnbauten, in denen sich Macht und Reichtum des Besitzers wiederspiegelt. Daneben spielt aber auch das romantisch-malerische Empfinden seine Rolle: Der auf Pfähle in die See hinausgebaute Schintotempel Mitjadschima mag als Beispiel für diesen gelten.

3324. Burgbau.

Der Buddhismus war schon 1000 Jahre alt, als er in Japan maßgebend wurde. Das spürt man seiner Kunst überall an. Er kam mit reifen Gestaltungen und übertrug diese auf ein bisher kunstarmes Volk. Die eigene Kraft war nicht stark genug, um die großen Anregungen zu überwinden. Nur in der Einzelform drang das Japanertum zu eigenem Ausdrucke durch, die baulichen Gesamtgestaltungen sind fast durchweg entlehnt. Bei dem Steigen von Bildung und Wohlstand, bei dem Herauswachsen einer Volksmenge, die künstlerische Bedürfnisse hatte, fand man es bequemer, die Schätze der Vergangenheit neu zu heben, die Regeln der alten Kunst zu erlernen, als selbständig Neues zu schaffen.

3325. Der Buddhismus.

In den zeichnenden Künsten wies dieser nachahmenden Kunst der Holzschnitt die Wege. Seinem Ursprung nach greift dieser, wie wir sahen, in sehr alte Zeit zurück. Aber erst mit dem 17. Jahrhundert findet er festere Grundlagen. Die Zeichnung blieb noch hart und ist wenig künstlerisch; sie steht jener des gleichzeitigen europäischen Holzschnittes in seinem Niedergange nahe. Man schnitt Text und Bild, wie die Maler Text und Bild zugleich herstellten. Man verzichtete daher leichter auf die beweglichen Lettern, deren man sich um 1600 zu bedienen gelernt hatte.

3326. Holzschnitt. Vergl. I. S. 237, N. 746.

In dem allgemeinen Fortschreiten der Zeit fand auch der Holzschnitt seinen Erneuerer in Hischikawa Moronobu (geb. 1646, † 1714). Dieser ging von der Musterzeichnerei für Stoffe aus und kam zu einer echt künstlerischen Behandlung der Druckwerke. Noch sind die Zeichnungen zwar befangen in der klassischen Regel japanischen Schaffens; die Bewegungen der Körper sind oft unverstanden und übertrieben, das Gewand stark eckig in den Falten und mit einer den Ursprung des Künstlers verratenden Vorliebe für die Musterung dargestellt. Aber es tritt doch das Ganze in den Kreis der unmittelbaren Äußerungen eines Menschengeistes, einer Kunst aus Eigenem ein.

Der Mangel an Eigenem in der Kunst stand in einem gewissen ursächlichen Zusammenhang mit dem Niedergang der Sitten: Das Dasein, wie es die Japaner lebten, bot nicht eben viel Anhalt zu höherem geistigen Aufraffen. Die Großthaten der kriegerischen Zeit waren gethan, die adelige Jugend verlegte die ihrigen in die Theehäuser und in nächtliche Händel. Die

eigentliche Kraft des Volkes lag dort, wo die fleißige Arbeit sich regte. Die allgemeinere Beteiligung an dieser, das Heraufkommen des bisher in Japan wenig hervortretenden Gewerbes ist das Neue in der Landesentwicklung seit dem 16. Jahrhundert.

3327. Porzellan. Vergl. I. S. 686, N. 2231.

Zu dieser Zeit kam die Kunde von der Herstellung eines völlig durchsinterten Scherbens also eines Porzellans, nach Japan. Die ersten Brennereien wurden in Hisen im Nordwesten der Insel Kiuschiu errichtet. Es ist immerhin bemerkenswert, daß die Technik nicht in eine der Hauptstädte verlegt wurde, oder wegen des dort fehlenden Rohstoffes, des Kaolin nicht verlegt werden konnte. Ein Feldzug nach Korea gab zu Ende des 16. Jahrhunderts neue Anregung zur Gründung von Werkstätten, diesmal in Arita. Von einem Chinesen kamen weitere Förderungen, namentlich in der Technik des Malens. In Hisen entstanden nun weitere Werkstätten, deren Erzeugnisse durch die in Japan allein den Auslandhandel leitenden Holländer in Europa den reichsten Absatz fanden. Es wurde dabei natürlich nicht das Hauptgewicht auf den japanischen Geschmack gelegt. Die Auswahl der verwendeten Motive ist nicht groß; die Farbengebung ist mehr auf Pracht als auf Feinheit gestimmt; die ganze Schmuckweise der chinesischen nahestehend, da die Europäer die Waren eben als chinesisch verlangten. Für den japanischen Markt schuf man Vornehmeres, minder Überladenes. Aber selbst eine Werkstätte, die nur für den heimischen Fürsten zu arbeiten bestimmt war, die zu Mikawadschi, wurde von einem Koreaner in der Mitte des 17. Jahrhunderts eingerichtet; sie war berühmt durch ihre chinesischen Sittenbilder.

Japan selbst hatte nicht eben viel Bedürfnisse, die durch das Porzellan befriedigt wurden. Die Schüsseln und Schalen für gekochten Reis, die henkellosen Tassen für Thee, die Dosen für Gebäck, die Kannen verschiedener Form, die Flaschen für Reiswein und einiges andere Gerät, die Wärmofen, Räucherdosen und Blumenvasen sind die wichtigsten.

3328. Steingut und Steinzeug.

Die volkstümliche Töpferei schuf hier nicht Porzellan, sondern Steingut und Steinzeug. Dieses von chinesischer und koreanischer Nachahmung befreit zu haben, ist das Werk eines geistvollen Malers, des Ninsei, der in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Kioto sich mit der Herstellung von Kunsttöpfereien höchster Art befaßte. Die alte japanische Töpferei hatte mehr auf eigenartige, zweckdienliche Form und prächtige Färbung gesehen und auf malerische Verzierung fast ganz verzichtet; dafür durch feine Mischung und Verteilung der Glasuren Wirkungen von hohem Reiz erzielt. Ninsei übertrug nun die Künstlerskizze, das Stimmungsbild auf Steingut. Andere Meister gründeten Töpfergeschlechter- und Schulen, die sich ähnlich bethätigten. So Schiunschio, der Bruder des berühmten Lackmalers Korin, der namentlich gleich jenem die nur andeutungsweise in breiten Flächen hingeworfene Skizze bevorzugte, deren flüchtig erscheinende Behandlung den Wert der ausdrucksvollen Umrißlinien erst recht erkennen läßt. In diesen bescheideneren, feinsinnigeren Arbeiten zeigt sich Japans Inlandgeschmack, in den prächtigen Töpfereien des Landstriches Satsuma das, was es für den Fernhandel schuf. Die Töpfer, die diese fertigten, kamen im 16. Jahrhundert aus Korea. Die Malweise scheint jener verwandt, die zu Ende des 14. Jahrhunderts in Turfan (in der Mongolei) üblich war. Wir erfahren ausdrücklich aus dem 13. Jahrhundert, daß die Koreaner die Kunstart des aus Khotan stammenden Witschi I-söng sich zum Vorbilde nahmen. Freilich ist die Verwendung der Malerkunst in ihrem vollen Umfange auf die gelblichweiße, leicht gekrackte (mit Fadenrissen versehene) Glasur ein Erzeugnis wohl erst des 18. Jahrhunderts und für das Ausland berechnet, so daß die Japankenner von dieser Kunst nicht eben viel wissen wollen. Das hindert aber nicht, in ihr einen bewundernswerten malerischen Reiz zu finden, der über jenem des gleichzeitigen Porzellans steht.

Vergl. I. S. 695, N. 2262.

Die eigentliche Vollendung der japanischen Töpferei liegt aber nicht in jener Sorgfalt der Durchbildung, sondern in dem geistvollen Wurf, mit dem an sich bedeutungslose Gegen-

stände mit flüchtigem Pinsel auf den Gegenstand gebracht wurden, das heißt in der Uebertragung des rasch blickenden Wirklichkeitssinnes nun auch auf das Gewerbe.

3329. Malerei. Vergl. I. S. 245, A. 770.

Das wäre nicht möglich gewesen, wenn jener Sinn nicht in der Malerei selbst geweckt worden wäre. Der Befreier ist hier Iwasa Mataheï, der, sowohl der Tosa- als Kanoschule angehörig, um 1630 begann, sich von diesen loszureißen und neuen Ausdruck und neuen Inhalt für die Kunst im Volke selbst zu suchen, dem er als der erste bürgerliche Maler Japans angehörte. Es fand damit jedenfalls auch eine Verjüngung des künstlerischen Blutes statt, indem neue, wahrscheinlich national anders gemischte Volkskreise mit an die Arbeit traten. Noch griff der Wandel nicht tief: Noch erkennt man die Absicht auf Lostrennung von der schönheitlichen Phrase. Dort, wo diese minder augenfällig war als in der Figurenmalerei, vollzog sich die Befreiung rascher: So unter der allzeit hochstehenden Blumenmalerei, aus der die entscheidende Persönlichkeit hervorging, der berühmte Lackmaler Korin (geb. 1660 zu Kioto, † 1716).

3330. Lackmalerei.

Die Lackmalerei scheint eine japanische Erfindung zu sein. Sie kam von Ningpo im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts nach China, wo um 1430 als erster Lackmaler besseren Stiles Jang-Hüan hervortrat. In Japan schreibt man der Kunst ein hohes Alter zu: Zu Anfang des 10. Jahrhunderts soll sie erfunden, im 12. Jahrhundert zu hoher Blüte gelangt sein, namentlich der Goldlack seine Vollendung erreicht haben. Aber erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts begann sie in Japan erkennbare Gestalt zu erlangen: Kojetsu (Ende 16. Jahrhunderts) und Schiunschio (beide in Jedo) galten als die Hauptmeister dieser Zeit. Die Vollendung fand erst das Ende des 17. Jahrhunderts: Man begann die Lackarbeit durch die Einlage emaillierter und bemalter Thonplättchen zu bereichern, mosaikartige kleine Goldstücke mit in das Gebilde zu ziehen, Blei und Perlmutter zum Auslegen der Bilder zu verwenden. Ritsuo und Korin sind die berühmtesten Lackmaler Japans, an die sich Schulen anschlossen, wie die der Bildmaler. Schufen sie doch in gleichem Umfange, mit gleicher Meisterschaft, dazu mit einer bewundernswerten, von keinem anderen Volke erreichten handwerklichen Vollendung. Man unterscheidet Malerei, die in der Fläche bleibt, von solcher, die sich reliefartig aus dem Grunde heraushebt; Malerei, die auf schwarzem oder goldigem, auf rauhem oder geglättetem Grunde ausgeführt ist, solche, die als Schmuck auf Gebrauchsgegenständen angebracht ist, oder zwecklose, die nur um ihrer selbst willen da ist. Die Japaner lackieren ihre Thüren und Geräte, ihre Bortgestelle und Tischchen, ihre Schalen und Döschen, ihre Kästen und Schwertscheiden — alles was von Holz gefertigt wird. Sie streuen darüber ihre naturalistische Formenwelt ohne ängstliches Anordnen, ohne Symmetrie und planmäßigen Aufbau, sie umgeben es mit Flachornament und Linienwerk, das oft in die wahrheitlichste Zeichnung mitten hineingreift, erhalten sich aber dabei immer ein feines Gefühl für Maß und für Form, eine unentwegbare Sicherheit des Geschmackes.

Korins Kunst bewährt sich namentlich in der Skizze, in der Malerei in einem leichten Ton, der die Gestalten wie von Nebel umgeben erscheinen läßt. Diese mehr auf die geistvolle Wiedergabe des Eindruckes einer Sache als die genaue Schilderung jeder ihrer Einzelheiten hinzielende Kunst ist das Sondergut Chinas und Japans und deren höchster Besitz. Die Anregung kam aus China. Das empfand man im 18. Jahrhundert sehr wohl; denn die im Geiste Korins schaffenden Holzschneider liebten es, nach chinesischen Vorbildern zu arbeiten. Während bei Moronobu und seinen idealistischen Kunstgenossen noch oft durch Übermalen einzelner Teile und später des ganzen Blattes der Wirkung des Holzschnittes nachgeholfen wurde, giebt hier das Schwarz und Weiß des Abdruckes die feine, stimmungsolle Behandlung wieder, die jene durch den Pinselstrich in Tusche erreichten.

Nicht das Großwerk ist groß in Japan: Es teilt mit dem Deutschland des 16. Jahrhunderts die Eigentümlichkeit, im Kleinen groß zu sein. So in der Bildnerei, in den Holzschnitzereien, die so häufig durch den Lack in ihrer Wirkung unterstützt werden. Man pflegt in Japan kleine Tabakbestecke und mehrfach zusammenzufügende Dosen an einer seidenen Schnur zu tragen. Diese hat am oberen Ende einen Knopf, der im Gürtel befestigt wird. Sind schon die Dosen Gegenstand einer herzigen Ausschmückung, die alle Winkel der Natur durchforscht, um überraschende kleine Effekte auf diesen niedlichen Erzeugnissen anzubringen, so werden jene Knöpfe in Elfenbein oder Nuß, lackiertem Holz oder Muschelschale, Walnuß oder Koralle so ausgebildet, daß eine mit bewundernswerter Feinheit geformte Kleinbildnerei an ihnen zum Ausdruck kam.

3331. Bronzeguß.

Die Blüte des Bronzegusses in Japan liegt gar erst in der Zeit um 1800. Die alte Technik der Riesenbildwerke hat wohl dauernde Pflege gefunden. Sie erscheint aber doch fast erloschen, bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts wieder Gußerzeugnisse in das Wohnhaus des Japaners gelangten. Im 18. Jahrhundert drang auch hier der Grundzug des Naturalismus durch, der dem ganzen Zeitalter Japans den Stempel aufdrückte: Dazu jene Liebe für die vollendete Handwerklichkeit, die sie vor dem Schaffen von Dutzendwaren behütete. Sie gossen über die verlorene Form, also über das im Guß schmelzende Wachsmodell; und zwar mit solcher Feinheit, daß ihre Gußstücke keiner Ciselierung bedurften; sie probten dabei mit bewundernswerter Sorgfalt aus, welche Metallverbindungen die sachgemäße Farbe, den vornehmsten Edelrost ergaben. Die feinen Spiegel in Metall mit ihrer reich verzierten Rückseite, die Pinselhalter, die Blumentöpfe, die Räucherdosen und Kohlenbecken erhielten oft Formen, die unmittelbar der Pflanzenwelt nachgeahmt sind und hierin eine Liebe, ein Verständnis für das Wachstum von Innen heraus bekunden, wie kein Volk sie weiter getrieben hat. Dann aber auch wieder eine klare und sichere Stilisierung der Form, wie sie nur aus ihrer vollkommenen geistigen Überwindung, aus der größten stilistischen Freiheit heraus möglich ist.

3332. Eisenguß.

Auch Eisen wurde über die verlorene Form mit einer Feinheit gegossen, daß die Gußwerke neben jenen in Bronze rühmlich bestehen. Freilich setzte sich ihre derbere Haut auch gelegentlich in Gegensatz zu den feineren Erzeugnissen: So an den Wasserkesseln, in denen man den Theeaufguß bereitet, wo der Kessel von Eisen, Deckel und Henkel in Bronze oder Kupfer hergestellt wurden.

3333. Stichblätter.

Mit bewundernswertem Geschick wurde das Gußeisen für die Ausstattung der Schwerter verwendet. Hier diente es vor allem zur Herstellung des Stichblattes. Dies hat seine formalen Bedingungen: Es muß für die Schwertklinge, für ein neben dieser angebrachtes Messer und für die Schwertnadel durchbohrt sein. Diese Bedingungen erschweren den Schmuck der etwa 6—9 cm großen, runden, ovalen oder eckigen Metallplatte, auf die die Japaner die ganze Kraft ihrer Kleinkunst warfen. Meist sind diese aus gegossenem Eisen, verziert mit Darstellungen aller Art in leichtem Relief. An dessen Stelle tritt auch Kupfer und treten die mit vollendeter Meisterschaft gemischten Bronzen, die vom hellsten Gelb bis zum feierlichen Schwarz sich abtönen. Dazu allerhand Feinarbeit: Die Platte wird mit einem scharfen Eisen aufgerauht, dann mit Silber- und Golddraht belegt und dieses durch Niederhämmern der feinen Grate auf der Fläche befestigt. Man nennt diese Technik Tauschieren. Es mußte beim Eisen erst ein Verkohlungsverfahren angewendet werden, ehe man es ihr unterwerfen konnte. Die Sippe der Komai in Kioto genoß bis in die jüngste Zeit in dieser Arbeit den größten Ruhm: Es ist die Technik, die im 10.—12. Jahrhundert in Persien üblich war, die hier in Japan ihre Auferstehung feierte. In Tula in Rußland findet sie sich wieder. Aber nirgends erlangte die Kunst, verschiedene Metalle mosaikartig und doch

Vergl. I. S. 654, M. 2122.

zu plastisch-malerischer Wirkung auf einer Fläche ohne Löten und Schmelzen, nur durch den Hammer zu vereinen, eine so großartige Entwicklung als in Japan. Und gerade die Stichblätter bieten hierfür die besten Beweise. Die unbequeme, oft durchbrochene Fläche reizte die Künstler zu immer neuen Lösungen, zu immer weiterem Heranziehen aller der Dinge, die ihr reiches Kunstempfinden umfaßte.

Die Stichblätter sind es nicht allein: Da sind am Schwertgriff Zwingen und kleine Verzierungen in Metall, an denen die Kunst ebenso wie an den Griffen der Schwertmesser ihr Bestes giebt. Wohl findet man darunter Anknüpfungen an die Wappen, die Sagen, die Geschichte der Familie des Trägers. Aber nicht diese geben ihnen den Wert — sind sie doch dem europäischen Betrachter meist unverständlich. Diesen packt der unmittelbare Natureindruck, die wunderbare Schärfe im Erfassen des Lebens, der die kleinen Werke beseelt.

3334. Großbronzen.

Ähnlich in größeren Bronzen, soweit sie eben nur Naturnachbildung sein wollen: Da sind namentlich unvergleichlich edle Darstellungen von allerhand Hausvögeln, von kleinerem Getier, von Pflanzen neben ganz unmöglichen, vertrackten Löwen oder Wundertieren, in denen sich die Haltlosigkeit des japanischen Idealismus kläglich offenbart. Ein so reich begabtes Volk konnte freilich nicht leicht ganz Wertloses schaffen: Aber der große Gedanke war ihm stets ein Hindernis in der Erzielung des Allgemeingültigen.

3335. Gewebe.

Den gleichen Reichtum der Gedanken im Gewebe. Die Seide mit ihren glatten, kalten, leuchtenden Farben herrscht vor. Sie bestimmt den Grundton der japanischen Farbengebung im Vergleich zu den Ländern der Wollenteppiche. Das Gold- und Silbergewebe greift mit ein, zumal man lernte, schmale Goldpapierstreifen in dieses einzufügen. Die Wirkungen werden dadurch stärker, breiter, lauter. Man wendet die in China zu so hoher Vollendung gebrachte Stickerei an, um den farbigen Reiz fortzuführen. Man durchbricht im Gewebe die strenge Stilisierung, die gleichmäßige Folge wappenartiger Gebilde, der Blumen, Wolken, Wellen, gleichmäßig auf der Fläche wiederkehrenden Tiere. Man schafft Gewänder, die zum Bilde werden, Darstellungen bieten, die nahezu mit dem Träger des Gewandes in Zwiespalt treten. Man wechselt in der Farbe der in die Spulen beim Weben einzulegenden Fäden und ändert somit nicht das Muster, wohl aber die Töne in diesem. Man flicht nach Art des Gobelins besondere Bildfelder in die Stoffe. Man erfindet Färbearten, durch die die Seide musterartig getönt werden kann. Man lernt aus zähem Papier Schablonen von außerordentlicher Feinheit schneiden und mittelst dieser Stoffe zu bemalen. Man erhebt die Textilkunst zur Wettbewerberin mit der Malerei, indem man mit dem Pinsel nachhilft, wo es dem Bilde eine letzte Verfeinerung zu geben gilt. So tritt der Weber und Musterzeichner an Wert neben den Lackmaler und Bronzebildner.

3336. Ideale Malerei.

Neben dieser hohen Entfaltung des Kunstgewerbes stand die Malerei immer noch zurück. Auch die idealistische Schule ging zwar mehr und mehr von der Darstellung der buddhistischen Götterwelt ab: Dort herrschte das heilige Gesetz und hatte daher die Kunst zu schweigen. Sie schritt zur Darstellung der Sage, der Volkshelden fort, namentlich aber zum Preise der Frauenschönheit. Ihr gelang es, Gemälde von hohem allgemeinem Reiz zu schaffen, namentlich von vorzüglicher Verteilung im Raum, vornehmer, einschmeichelnder Farbengebung, kühner und sicherer Handhabung des mehr zeichnenden als malenden Pinsels. Aber diese Kunst kam über gewisse einmal festgesetzte schönheitliche Formen nicht hinaus. Die großen Lehren der Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, namentlich des Kano Motonobu, lagen bleiern auf den beiden wetteifernden Richtungen, der Kano-Schule und der Tosa-Schule. Daß gerade diese Schönheit, das heißt dieses Festhalten am akademischen Gesetz gegenüber der künstlerischen Wahrheit, den japanischen Mitidealisten große Bewunderung abnötigte, ist leicht verständlich. Schwerer, wie man sich in Europa gerade in der Zeit der Abkehr vom akademischen

Zwang für jenen der Japaner an den Laden zu legen vermochte: Denn die Schwächen der Schulen sind so augenfällig, daß man nicht gut glauben kann, daß sie jemand wirklich übersehen könne.

3337. Holzschnitt.

Sie griffen hinüber in die neue Kunst des Holzschnittes, der nun bald — ein Zeichen der gewerblichen Richtung des ganzen Landes — an Bedeutung der Malerei nahe trat, ja, sie später überflügelte. Man begann zunächst den Holzschnitt mit dem Pinsel auszumalen. Torii Kiyonobu (geb. 1688, † nach 1755) legte besonderes Gewicht auf die Handmalerei, in die er allerhand Neuerungen brachte; Okumara Masanobu († nach 1750) fügte unter anderem dem Kreis der Darstellungen die Landschaft hinzu. Aber wenngleich neue europäische Beurteiler dieser Werke sich von der Begeisterung der Japaner anstecken ließen — zu einem wahren inneren Leben kommen diese Gestalten nicht. Eine fratzenhaft leere Anmut in den Gesichtern, die Unfähigkeit, Nebensächliches der Tracht von den Hauptformen zu trennen, die herkömmliche Behandlung der übertrieben bewegten Körper und überzierlichen Glieder zeigen die Grenzen japanischen Könnens. Die ungeheure Menge nahezu Gleichwertigen, die in der Folgezeit entstand, beweist darauf, daß es Handwerkerarbeit ist, die uns hier entgegentritt.

3338. Buntdruck.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts kam der Buntdruck in Japan auf. Damit, daß man anfangs mit zwei, später mit immer mehr verschieden gefärbten Platten druckte, brachte man den Holzschnitt dem Bilde immer näher. Aber mit dem feinen Sinn für das Schickliche, das den Japaner auszeichnet, suchte der Schnitt das Bild nicht nachzuahmen, sondern aus der Entstehungsweise der Farbendrucke eigenartige Reize zu ziehen. Der Umfang der Darstellungen wurde dadurch reicher, als im Schwarz und Weiß; da man auch auf die Wiedergabe des Raumes mehr Gewicht legen konnte, in dem die Gestalten stehen. Aber so anmutig die Blätter in den Farben als geschmückte Fläche wirken, die eigentliche künstlerische Darstellung kommt dabei nicht recht vorwärts: Die Lieblichkeit der Frauengestalten bleibt die ödeste Schönschreiberei; keine Hand, kein Fuß erscheint richtig gezeichnet; kein Gesicht kommt über den plumpesten Idealismus, etwa den unserer Modezeitungen hinaus. In eifriger Werktüchtigkeit lieferten die gefeierten Künstler unzählige Holzstöcke, und ebensoviele technische Verbesserungen in Farben und Druckbehandlung, ohne daß sie die alten chinesischen Anregungen irgendwie künstlerisch hätten überbieten können. Vor allem liebte man es, Schauspieler in bestimmten Rollen darzustellen, also die Leidenschaften aus zweiter Hand zu nehmen und auch wirklich recht komödiantenhaft zur Schau zu bringen; oder Dirnen, die die Anmut versinnbildlichen sollen. Aber über die gänzlich in Modeschönheit verkrüppelte Gestalten hinaus kommt diese Anmut selten zu wirklichem Leben. Überall steht das Stoffmuster des Gewandes an Bedeutung über der Richtigkeit in der Zeichnung der Gelenke und im Aufbau der Knochen.

3339. Wahrheitliche Bestrebungen.

Einen Wandel hierin strebte Torii Kijonaga (geb. 1750, † 1814) an, der etwa 1775—1790 die Führung im japanischen Holzschnitt hatte: In ihm ist das Streben unverkennbar, die Modeschönheit durch Wahrheit zu überwinden. Seine Gestalten erhielten gesunderen Knochenbau, richtiger gezeichnete Glieder. Zwar sind sie meist noch in jener Weise gestreckt, die dem Lackkabinett, dem konvex geschliffenen Spiegel stets zur Heiterkeit verhilft; sie sind Karrikaturen an Schönheit, deren Füße z. B. oft unter die Hälfte des natürlichen Maßes verkleinert wurden. Aber sie stehen doch auf der Erde, sie gehaben sich doch menschlich, sie tragen doch ein Gewand und sind nicht mehr bloß der gekrümmte Haubenstock unter diesem. Es gilt diese Zeit als die der Blüte japanischer Malerei. Die Bewegung und Haltung der Gestalten wird freier, der Umriß menschlicher, der Kleiderwust tritt zurück. Nun wenden sich Künstler, vor allem Koriusai, der Tiermalerei zu, in der die Regel wenig, die Wahrheit alles gilt und kommen hierin, in Anlehnung an die ältere Art, zu echten Kunstschöpfungen voll Leben und malerischer Kraft; andere nehmen die altchinesische Stimmungs-

malerei auf, indem sie ihre schlichter und beobachteter gezeichneten, wenngleich immer noch arg veridealisierten Mädchengestalten vor eine vornehme, sorgfältig beobachtete Landschaft stellen, an der namentlich die feine Art, durch leichte Andeutung der Luftperspektive, durch Schichtungen von Nebeln und Wolken, durch ein skizzenhaftes Herausheben einzelner Dinge eine bewundernswerte Fernsicht erlangt wird. Kitagawa Utamaro (geb. zu Kawagoje 1754, † zu Jedo 1797), Hosoi Jeische, Utagawa Tojokuni (geb. 1772, † 1828) und viele andere arbeiteten in dieser Richtung. Von ihnen allen kann man sagen, daß ihre Werke an Wert um so höher steigen, je weniger sie Menschen darzustellen sich bestreben. Schiba Gokan (geb. 1747, † 1818) regte nach dieser Richtung an; der die Hauptregeln der Perspektive wohl aus europäischen Kunstwerken erlernt hatte; Marujama Okio (geb. 1733, † 1795), der Gründer der in Tokio heimischen Schijo-Schule erkannte klar, daß es der altchinesische Realismus sei, an dem sich die junge Richtung zu halten habe, indem er ihm zu seinen Quellen, zur Natur nachging. Mori Sosen (geb. 1747, † 1821), der Affenmaler, Ganku (geb. 1749, † 1838), der noch tiefer sich in Altchina versenkte und in der Darstellung des Tigers seine Hauptstärke erblickte, und andere mehr brachten die die weltliche Malerei auf jene Grundlage, von der ein so großer Meister wie Katsuschika Hokusai (geb. zu Yedo 1759, † 1849) ausgehen konnte.

3340. Wirklichkeitsstreben.

Es ist in Hokusai das Bestreben unverkennbar, volkstümlich zu sein, das heißt die von alters her den Japanern bekannte und beliebte, geistig zu eigen gewordene Kunst durch erneute Naturbeobachtung zu beleben. Diese geht zusammen mit dem in Japan erwachenden Bestreben, altertümlich zu schaffen, mit der starken Gegnerschaft gegen den Buddhismus und seine reiche Götterwelt, seinen prächtigen Tempeldienst, zu Gunsten der schlichteren Formen des alten Schintoglaubens. Der Versuch, ideale Gestalten zu schaffen, hat Japan regelmäßig in die geistige Botmäßigkeit von China geführt. Dagegen zeigt sich eine seiner stärksten Kräfte in der launigen Weltbetrachtung, im Witz und im heiteren Märchen: Hier sind die Japaner recht eigentlich zu Hause. Das Lachen ist der Grundton ihrer Lebensweisheit, die Harmlosigkeit im frohen Genießen eine der edelsten Seiten ihres Wesens. So stehen die Japaner auch den Gottheiten gegenüber, die in der Hand ihrer Künstler sich des feierlichen Beziehungsreichtums und der schwerverständlichen Merkzeichen begeben; zu mehr oder weniger drolligen Vertretern sorglosen Lebensgenusses werden; und nun den Gläubigen wie den Spöttern ein Dasein der Freude, der schlichten Menschlichkeit ohne Ehrgeiz, Neid, Not und Sorge vorleben. Das Ausdenken und Fortbilden der Lebensart dieser Götter, die weiterschreitende Vermenschlichung ihrer Eigentümlichkeiten, das Heranziehen der Götter in den Kreis der Wirklichkeit oder doch der Märchenwahrheit ist eine Erscheinung in der japanischen Kunst, die sich mit der Behandlung der griechischen Götterwelt in den Tagen des Rokoko und in gewissem Sinne auch mit der realistischen Behandlung dieser im 19. Jahrhundert deckt, ja auch in der freilich weit ernsteren Kunst Böcklins und Uhdes und seiner Genossen einerseits und in der späthellenischen Bildnerei Gegenstücke hat: Nur ist man nirgends in der harmlosen Verspottung der Göttereigenschaften so weit gegangen, wie die Japaner mit ihren 7 Glücksgöttern in der Zeit seit dem Wiederaufleben realistischen Schaffens im 16. und 17. Jahrhundert.

3341. Tierfabel. Vergl. I. S. 245, N. 769.

Diese Kunstauffassung greift in frühe Zeit zurück. Toba Sojo's im 12. Jahrhundert geschaffene Tierfabeln, die an Witz und schlagfertiger Beobachtung in der europäischen Kunst kaum ihresgleichen besitzen, waren die eigentlichen Anreger. Matahai gilt mit Recht als der Neubeleber der Richtung, Hischikawa Moronobu und Hanabusa Itscho waren jene, die im 17. Jahrhundert die am Darstellen des Volkstreibens geschulte Kunst des Realismus auf die Götter- und Sagenwelt zu übertragen wußten.

Am entschiedensten tritt diese Kunstart mit dem Ende des 18. Jahrhunderts auf. In Japan wie in Europa scheint ein Hauch der Kritik, der verstandesmäßigen Betrachtung der kirchlichen Dinge geweht zu haben. Diese bemächtigte sich in der Kunst der Vervielfältigungsmittel, namentlich des Holzschnittes. Und in der Behandlung dieses hat kein Künstler eine so große Mannigfaltigkeit und einen solchen Reichtum an Gedanken entwickelt als Hokusai.

Man hat dessen Kunst als Niedergang bezeichnet, weil in ihr das japanische Wesen sich nicht mehr in seiner Reinheit zeige, weil seiner Naturbetrachtung die höhere Auffassung fehle. Man hat dies nicht nur in Japan gethan, wo die Anhänglichkeit an den alten Schematismus der klassischen Schönheit verständlich ist, sondern in Europa die Japaner noch zu überjapanisieren versucht, indem man sich von deren stilistisch verderbtem Geschmack leiten ließ.

3342. Hokusai.

Die größte Meisterschaft zeigt Hokusai in der Landschaft. Man sieht sehr wohl, daß die holländischen Stiche ihm und seinen Vorgängern als Vorbild dienten: Man liebt die Niederungen an der See im Gegensatz zu der alten chinesischen Landschaft; man freut sich des weitlinigen Horizontes und einiger ihn überschneidender Körper — Bäume, Schiffe — der langhinziehenden Wolken. Ein besonders beliebter Gegenstand ist der Berg Fudschi, jener schneebedeckte Kegel, der sich in gewaltig einfacher Linie über das Hügelland und das nahe Meer erhebt. Nach europäischen Begriffen ist der Vorwurf zumeist ebenso bescheiden, wie die Tönung, der Farbenaufwand. Es handelt sich darum, mit Wenigem den Eindruck von Raum zu schaffen und zwar meist durch Gegenüberstellen eines sorgfältig und groß behandelten Vordergrundes mit einer feinen, andeutungsweise behandelten Ferne. Dies gelingt Hokusai in einer Weise, wie wenig europäischen Meistern. Er steht als Landschafter dem größten seiner Zeitgenossen, Turner, durchaus nicht nach. Als Zeichner von Tieren vereint er in sich alle Tugenden der Japaner. Vor allem den raschen Blick: Kein Europäer hat die Bewegung schärfer erkannt, wie er. Man vergleiche, wie selbst von den ersten Meistern des 18. und 19. Jahrhunderts, ein laufendes Tier, ein fliegender Vogel dargestellt wurde, mit Hokusais Skizzen, um sich hierin die Überlegenheit des Japaners klar zu machen. Nicht umsonst hatte man in Europa sich ein Gesetz gemacht, nach dem nur die Ruhe, nicht die Bewegung darstellbar sei. Die Japaner bewiesen, daß dies ein Gesetz der Selbstberuhigung, des Trostes für Mißlingen war. Dazu gab Hokusai das in allen Einzelheiten, was die alten Chinesen oder Korin oft nur durch die Umrißdarstellung anzudeuten wußten. Hokusais Menschenschilderung kommt nicht zu gleicher Freiheit, so sehr er sie erstrebte: In ihnen offenbart sich aber das gewaltigste Ringen seiner starken Künstlerseele. Er wirft den Schneidergeist des alten Stiles und seine idealen Puppen rasch über den Haufen, und sucht sich anlehnend an die großen Sittenmaler des 12., 16. und 17. Jahrhunderts den Menschen aufs neue in der Natur. Den Weg wiesen ihn hierin die Alten. In diesem Sinn erscheint sein Schaffen als eine erneute Renaissance des Besten, was die Tosaschule im Mittelalter leistete. Die Hände und Füße bekommen wieder Sehnen und Knochen, sie bewegen sich, ja sie thun dies allzu krampfhaft; die Muskeln spannen sich, die Glieder sitzen organisch am Körper, die Köpfe erhalten statt der öden Schönheit wieder Ausdruck. Die Köpfe sind der eigentliche Streitpunkt: Bisher galt als höherer Stil das schönzeichnerische Oval, in dem 6 feine Linien Augen, Brauen, Nase und Mund andeuteten. Den Seelenausdruck gab man durch einige Umbildungen dieser Linien in herkömmlicher Weise wieder. Hokusai verspottete in bissigem Witz die Leere dieser idealen Kunst und suchte zugleich von ihrer zweiten Schwäche, von der Schauspielerei abzukommen, die unter dem Einfluß der Schulen zur wüstesten Kulissenreißerei geworden war: Einfache Vorgänge aus dem Volksleben ohne Übertreibung zu schildern, schien ihm echtes Künstlerwerk. Es gelang ihm ja nicht, der Übertreibung sich ganz zu ent-

ledigen, aber er schlug doch neue Töne an, die vom Herzen kamen und zum Herzen gehen. Vor allem siegte er durch den Witz, durch die Drolligkeit seiner Darstellungen: Die Volksmenge in ihrem täglichen Gehabe und Gethue hat er in einer Weise wie kein Japaner und kein Europäer vor ihm dargestellt. Ihm ist alles künstlerisch, was das Auge sieht, und sein Auge sieht nicht nur ununterbrochen, sondern es beobachtet zugleich. Das heißt, er merkt sich das Gesehene und es wird ihm zum Gegenstande künstlerischen Empfindens und Schaffens. Er erfaßt mit der unergründlichen Sachlichkeit seines Wesens auch die Götter- und Sagenwelt und erfüllt diese mit dem behaglichen Witze eines Weltkenners und Weltverächters.

3343. Neuere Künstler.

Neben ihm wirkten andere, annähernd gleichwertige. So Utagawa Kunisada (geb. zu Buschu 1788, † zu Tokio 1865); der außerordentlich vielseitige und witzige Hiroschige (geb. 1797, † 1858) und als einer der jüngsten, von deren Wirken in Europa Kenntnis zu erlangen ist, Kiosai (geb. 1831), der mit bewundernswertem Scharfblick die lächerlichen Seiten des Europäers zu fassen weiß, ohne an seinem Japanertum zu leiden.

Japan wird, seit es sich europäischem Wesen erschloß, eine Zeit durchzumachen haben, gleich den Niederlanden im 16. Jahrhundert: Eine Zeit der Abhängigkeit von reiferem fremden Wesen. Der alte Idealismus in seiner künstlerischen Beschränktheit ist unhaltbar geworden, ein fortschreitendes Volk kann sich nicht auf die eigene Vergangenheit festnageln, es muß das Fremde, das ihm gegenübersteht, in sich verarbeiten. Die japanische Kunst, bisher nur einem Lehrmeister, nämlich China folgend, wird sich mit der europäischen Schule abzufinden haben, sie wird die Fehler und Einseitigkeiten ihrer Kunst überwinden müssen. Ihre Zukunft beruht darauf, daß sie dies gründlich thun und daß sie schließlich in sich selbst die Kraft zur Eigenart finde. Ebenso falsch wie das völlige Fortwerfen des Eigenen, wie es manche Japaner erstreben, ist das verbissene Festhalten am Alten, dem die europäischen Kunstfreunde so oft das Wort reden. Die künstlerische Mahlzeit, die Europa den Japanern bietet, muß dort verschlungen und verdaut werden, wie Europa das in sich zu verarbeiten hat, was seit dreihundert Jahren Ostasien ihm bot.

Die Zeit der Glaubenskriege.

35) Die Volkskunst der Niederlande.

3344. Bauernmaler. Vergl. S. 383, N. 3243.

Unter den Bauernmalern nimmt David Rijckwaert (der Dritte genannt, geb. zu Antwerpen 1612, † daselbst 1662), Mitglied einer an Künstlern reichen Sippe, eine hervorragende Stellung ein. Seine Bilder sind nicht ganz so unbefangen als die der älteren Zeit, erscheinen manchmal etwas gruppiert, künstlich geordnet, dabei anekdotenhaft im Inhalt. Aber er ist ein Maler von sicherem Können und feinem Tongefühl, echt niederländisch in seiner Haltung. Er hat auch jenen Zug zur gruselnden Phantastik, der einst in den Darstellungen der Hölle, in den Versuchungen des heiligen Antonius sich zeigte, nun in die Werkstätten der Alchemisten sich flüchtete, die er mit Vorliebe malte. Eine Reihe tüchtiger Männer schuf noch in Antwerpen und Brüssel in gleichem Sinne. Die eigentliche Neubelebung der Richtung ging aber nicht von ihnen aus, sondern von zwei jüngeren Malern, die um

1630 in Antwerpen zusammentrafen, Joos van Craesbeeck (geb. zu Neerlinter 1606, † zu Brüssel vor 1662) und Adriaen Brouwer (geb. zu Oudenaerde 1602, † zu Antwerpen 1638). Es war eine Verjüngung von unten herauf, aus den Kreisen, mit denen die vornehmen Bauernmaler sich beschäftigten. Namentlich Brouwer war eine jener Gewaltsnaturen, die sich in das geregelte bürgerliche Dasein nicht zu finden wissen. Die niederländischen Kunstgeschichtsschreiber der Folgezeit liebten es, allerhand wilde Streiche von ihm und seinem Freunde Craesbeeck zu erzählen; die neueren Kunstgelehrten wollen dagegen ihn thunlichst weiß waschen. Ihre Gründe sind dabei minder stark als das Gefühl, daß der Kenner und Würdiger der Bilder dem Verfertiger geistig nahe stehen müsse, daß also ein Bild, das selbst einem Hofrate gefällt, nicht von einem Trunkenbold gemalt sein könne. Was wir von Brouwers Leben wissen, ist eigentlich nur die Kunde von allerlei Widerwärtigkeit, von einigen Beitragszahlungen für eine Gesellschaft für Rhetorik und von seinem jungen Ende. Jene Gesellschaften waren aber keineswegs Gelehrtenverbände von moderner Würdigkeit. Wir haben bildliche Darstellungen genug (siehe das Bild von Jan Steen im Brüsseler Museum) von dem Treiben in ihnen, um zu wissen, daß ein beim vollen Kruge toll lustiger Bursch von Geist dort gut gelitten war. Nicht um der Moral willen sei das gesagt, sondern darum, weil das Heil der niederländischen Kunst sichtlich nicht in der Bildung und der gesellschaftlichen Form lag, sondern in der breiten, derben Äußerung des Volkstums; daß nur in diesem, so roh er sich geben mochte, die Kraft ihren Nährboden fand und daß die Bildung, d. h. die an fremden Wesen sich aufrankende Gelehrsamkeit, wie die jesuitische Kirche, sich wohl der niederländischen Kunst bemächtigen, nicht aber sie lebensstark erhalten konnten. Die beiden jungen Maler waren zweifellos solche Leute, von denen ein fein Gesitteter ein gutes Stück fortrückt, wenn sie sich an seinen Tisch setzen; Männer, die stürmisch darauf loslebten, das derbste Wort und den schwersten Trunk liebten; immer lustige Kneipbrüder, die sich ihrer Räusche freuten in der Kraft ihrer Jugend; mit derber Kost befriedigte Lebemänner. Aber Brouwer war ein Vollmensch von unergründlichem malerischen Geist, einer von jenen, die malen, wie andere sprechen: Nicht als eine Arbeit, sondern als eine Form sich auszuleben, sich naturgemäß mitzuteilen; die nicht eiserner Fleiß, sondern die Eingebungen des Augenblickes in die Tiefen der Farbenerkenntnis hineinführten; deren jugendliche Kraft ihnen die volle Sicherheit der Hand gab; deren offener, durch Sitte unbeschränkter Sinn sie im besudeltsten Winkel der Welt Schönes zu finden lehrte. So wurde er nicht müde, an allerhand gleichgültigen Gegenständen, selbst peinlichen ärztlichen Verrichtungen, seine malerische Seele zu zeigen; an Bildern, die des höheren geistigen Inhaltes bar, nichts sind als ein Stück Leben, gesehen durch das Auge eines Mannes, dem die Welt ein heiter lachendes Paradies war; dessen Seele so von Sonnenschein erfüllt ist, daß er ihn außer sich nicht erst zu suchen braucht. Das ist der echte Widerpart gegen die höfische Kunst Rubens, gegen seine Verneigungen vor der Kirche und ihren unkünstlerischen Gesetzen. Das ist der an immer klarer, immer kühler, immer wahrer werdenden Kneipenbildern gelieferte Beweis, daß nicht der Gegenstand die Kunst mache, sondern das Herz des Künstlers, dem Aug' und Hand willig zu folgen vermögen.

3345. Adriaen Brouwer.

Craesbeeck stand ihm an Naturwüchsigkeit unter den Zeitgenossen am nächsten. Im Louvre findet sich ein Bild seiner Werkstätte, wohl mit seinem Selbstbildnisse: Er ist kein schmutziger Geselle, sondern weiß sich alamodisch zu kleiden, freut sich der Guitarre wie des Weins und der neu aufgekommenen Pfeife, gleich den um ihn versammelten Freunden: Die helle Lebenslust aber spricht aus dem gesunden Männerkreis, eine Lust, die vor keiner Tollheit zurückschreckt, der im Qualm des Tabaks und im fetten Dunst des Bieres in dröhnendem Lachen sich erst recht seiner innersten Art nach zu geben weiß. Es ist ebensowenig die Absicht dieser

3346. Joos van Craesbeeck.

Maler, das tolle Treiben zu feiern, wie es der Mißbilligung der Gesitteteren preiszugeben: Es war da und es wurde daher geschildert! So sind es die vollen Töne gesunder Lebenswahrheit, die hier Bilder von prächtiger Farbe, köstlicher Einheit der Stimmung geben: Trinklieder in Farbe!

3347. Haarlemer Schule.

Minder gewaltsam zeigt sich der Gegensatz zwischen derber Lust und verfeinertem Dasein im bürgerlichen Holland. Dort hielt Frans Halsens jüngerer Bruder, Dirk Hals (geb. zu Haarlem 1600, † daselbst 1656), die Gesellschaftsmalerei auf der Höhe. Frisch und fein im Ton, lebhaft in den Lokalfarben bei starker Einheitlichkeit, von kühler Gesamtstimmung schilderte er das Treiben vieler oder einzelner mit Witz und frischer Beobachtung, doch nicht mit der eindringlichen Menschenkenntnis seines brüderlichen Lehrers. Dem eiferten auch Vincent Laurencz van der Vinne (geb. zu Haarlem 1629, † daselbst 1702), Jan de Bray († 1697 zu Haarlem), Pieter Codde (geb. um 1600 in Amsterdam, † daselbst 1678), Jakob Duck (geb. um 1600, † nach 1660) und Jan Miense Molenaer († zu Haarlem 1610) nach. Die meisten von ihnen gingen von der Bauernmalerei zur Darstellung des Bürgertums über, dem Zug des Volkes nach gesellschaftlicher Verfeinerung gemäß. Aber der Beste und Warmherzigste unter diesen Haarlemer Malern hält sich dauernd an das Leben der unteren Volkskreise und findet dort den reichsten Stoff, wo die Eigenart des Menschen sich noch am unvermittelsten in Freud' und Leid giebt: Adriaen van Ostade (geb. zu Haarlem 1610, † daselbst 1675?). In der Dresdner Galerie sieht man den Künstler, von ihm selbst dargestellt, in seiner Werkstätte arbeiten. Er besitzt wohl Gliedermann und Gipsbüste; aber beide liegen am Boden neben Farbentöpfen und Tabaksresten; über seinem Bilde aber hängt die in der Natur gemalte Skizze. Er trägt die Natur in sein Heim. Zwar malt er sie hinter grünlichen kleinen Scheiben, im gedämpften und zerstreuten Licht. Die magische Haltung, die Goethe seinen Bildern nachrühmt, die dem Modernen manchmal freilich etwas gläsern und hart erscheint, ist nicht die eines besonderen Kunstzaubers, sondern die einfachere, wirkungsvollere eines mit den Leiden und Freuden seiner Volksgenossen schlagenden Herzens. Er setzt seine Bäume, seine das frische Brot austutenden Bäcker, seine Advokaten und Fischer in ein goldig dämmerndes Braun, in das Licht, das abendlich die Schenken und Dorftennen durchzog und gab ihnen so die Feierstimmung germanischer Gemütlichkeit. Auch er erzählt nicht Geschichten, will nicht rühren und nicht abschrecken, sondern sehen und sehen lassen. Je tiefer er ins Kleine, Einzelne hinein sich verliert, desto mehr erhebt er sich zu einem wahren Menschenkünder, zu einem Mann von völlig ausgeglichener Seele: Wie sein Leben ohne große Ereignisse sich abspielte, so schuf er die Dauer seiner Erdentage hindurch mit handwerklichem Gleichmut, doch höchster Verfeinerung der malerischen Organe sein Haarlem wieder, wie es neben ihm lachte und weinte; als ein Maler, der genug gethan zu haben glaubte, wenn er das Pfund an Sehkraft wuchern ließ; wenn er andere im Bescheidensten die Schönheit sehen lehrte. Es ist durchaus im Sinn seines ganzen Wirkens, daß er zur Nadel griff und seine schlichten Bilder in geistvolle Radierungen zu übersetzen und zugänglicher zu machen verstand: Ein Meister auch hier, dessen Blätter, in vollem Gegensatz zu dem vlämischen Kupferstich und dessen feierlicher Größe, den augenblicklichen Stimmungsduft festhalten und ihn mit dem Erbteil germanischen Blutes, dem stachellosen Witz, der Laune durchwärmen. Wohl liebt er es, gelegentlich tüchtig zu übertreiben: Seine Bauern sind sehr plumpe Bursche mit sehr kolbigen Nasen; einem hübschen Mädchen geht er ebenso aus dem Wege wie Rubens einem häßlichen; ein gut Gekleideter — und deren gab es ja in Haarlem, der Stadt des Tulpenhandels und des zur Leidenschaft gewordenen Spekulierens auf Zwiebeln, genug — ist ihm nicht Gegenstand der Anregung; wohl erweist er sich somit als einseitig. Aber allezeit haben seine Bilder als Perlen

3348. Adriaen van Ostade.

Vergl. S. 374, N. 3221.

der Sammlungen gegolten, nicht nur um ihrer Farben willen, sondern als Offenbarung eines treuherzig heiteren germanischen Volkstums, vor dessen Echtheit sich zu verschließen nur Romanen auf die Dauer möglich war.

3349. Isack van Ostade. Sein jüngerer Bruder, Isack van Ostade (geb. zu Haarlem 1621, † daselbst 1649), war vielseitiger, als Maler ihm mindestens gleichwertig. Ihn duldete es nicht ganz in der Enge: Er zog in die Winterlandschaft hinaus, auf die gefrorenen Kanäle, auf die Dorf- und Heerstraßen, auf denen allerlei malerische Leute verkehrten. Ihn reizte es, die Regenstimmung mit den breiten Glanzlichtern auf den Pfützen festzuhalten, er suchte mit scharfem Blick in der Natur nach Darstellbarem. Wie sehr das Heimische die ganze Denkart dieser Künstler gefangen nahm, beweist Thomas Wyck (geb. zu Beverwyck um 1616, † zu Haarlem 1677). Er war in Italien gewesen, hatte in der Art des van Laer dort gemalt, aber heimgekehrt, kam er von der angelernten Tonschönheit südlicher Landschaften und Sittenbilder bald ab, um Gelehrte und Alchemisten zu malen, in Ton und Haltung Ostade und Molenaer folgend. Lange klang in Haarlem diese Kunstart noch nach, freilich ohne neue Zweige zu treiben: Cornelis Pietersz Bega (geb. zu Haarlem 1620, † daselbst 1664), Richard Brakenburgh (geb. zu Haarlem 1650, † daselbst 1702), Cornelis Dusart (geb. zu Haarlem 1660, † daselbst 1704) stellen den Ausgang der Schule dar, die in Frans Hals so glänzend begonnen hatte.

3350. Leidener Schule. In Leiden stand Quirin van Brekelenkam (geb. zu Zwammerdam nach 1620, † zu Leiden 1668) etwa auf gleicher Stufe mit den Ostade. Aber in der Universitätsstadt Hollands erhielt gelegentlich seine Art etwas Überlegtes: Der Tod erscheint dem Trödler (Münchner Pinakothek); das ist schon ein fremder Ton im Sittenbild! Die lebhafte Farbe, die breite, oft schon etwas trübe Behandlung seiner Bilder verraten noch reines, wenngleich nicht höchstes Künstlertum. Mehr noch erscheint dieses bei Jan Steen (geb. zu Leiden 1626, meist thätig dort und in Haarlem, † zu Leiden 1679), der selbst Sohn eines Brauers und später Gastwirt, also mit dem Kneipenleben aus nächster Bekanntschaft vertraut war: Er malt es auch vom Standpunkt des Wirtes, nicht nur des Trinkers; mit voller Erkenntnis des der Trunkenheit folgenden Elends; aber doch wieder in einer Ungleichheit, die manche Erzählung von seiner eigenen Völlerei durchaus glaubwürdig macht. Man möchte ihn für einen Quartalsäufer halten: Ein Mann voller Witz, voller Lebenskraft, voller Tiefe, voller Feinheit in der malerischen Behandlung, den Besten verwandt in Sorgfalt und Sicherheit des Vortrages; gewandt in der Zeichnung, im Treffen der Eigenart; aber ebenso oft nachlässig, kalt, leer. Nicht wohl, wie man annahm, nur wenn er wollte, konnte er farbige und zugleich tonreiche Meisterwerke schaffen, sondern sie gelangen ihm, wenn er völlig Herr seiner selbst war. Und dann überkam ihn wohl der sittliche Ekel, der in manchen seiner Bilder so kräftig sich äußert; die Absicht, das Häßliche häßlich zu schildern, den Betrunkenen viehisch, den Unsittlichen in seiner Gemeinheit, die Lust in seine Bilder die höhnische Absicht zu legen, die ihn von den Volksgenossen unterscheidet. Den Gegensatz bilden dann seine Beobachtungen der feineren Seelenvorgänge, des liebeskranken Fräuleins, seine oft zu sinnbildlichem Inhalt sich erweiternden Familiendarstellungen, ja sogar biblische, freilich ins echt Holländische übersetzte Vorgänge.

3351. Jan Steen.

3352. Sittenmaler. Die Zahl der Maler von Sittenbildern ist noch lange nicht erschöpft: Es ist erstaunlich, welche Fülle von Können das kleine Land in diesem Gebiete hervorbrachte, welcher Reichtum dem schlichten Gebiete abgerungen wurde: Hendrik Martens Sorgh (genannt Rokes, geb. 1611 zu Rotterdam, † daselbst 1670) und Cornelis Saftleben (Zachtleben, geb. zu Rotterdam 1606, † daselbst 1681), der neben Bauernstuben auch Ställe und in diesen mit Vorliebe Geflügel in sorgfältiger, oft etwas spitzer Malweise darstellte; Egbert van

der Poel (geb. 1621 in Delft, † 1664 in Rotterdam), dessen Sonderheit nächtliche Feuersbrünste waren; Cornelis Drooch-Sloot († 1666 zu Utrecht) und viele andere wären hier noch zu nennen.

Unter die Maler, die vornehmere Dinge darzustellen lieben, gehören die Brüder Antoni Palamedesz Stevaerts (geb. zu Delft um 1600, † zu Amsterdam 1673) und Palamedes Palamedesz Stevaerts (geb. zu London 1607?, † zu Delft 1638). Des Antoni galante Gesellschaften, seine Kirchgänger, die er in des Dirk van Deelen Innenansichten von Gotteshäusern zu malen liebte, sind geistreich aufgefaßt, bewegen sich in ruhig gehaltenen Formen. Sein Bruder dagegen ergeht sich in der wilden Bewegung des Kampfes in Soldatenlagern und Reiterstücken und weist somit in das Gebiet seines Lehrers, Esaias van de Velde, das bald in Philips Wouwerman (geb. zu Haarlem 1619, † daselbst 1668) seinen glänzendsten Vertreter fand. Dieser malte alles, was in der Welt ihm vor Augen kam, wenn nur das Pferd dabei eine Rolle spielt: Am liebsten Reiterkämpfe, in denen es so bunt als möglich zugeht, Roß und Reiter übereinander hinstürzen, nach den am Boden Liegenden schießen, stechen, die Pferde um sich schlagen: Pulverdampf und Staub hüllt das Gemenge ein, Fliehende und Herbeistürmende bedecken das Feld. Aber auch Bilder aus dem Jagdleben und dem Feldlager, räuberische Überfälle und das Treiben in den Herbergshöfen beschäftigen seinen mit Liebe ins Einzelne eindringenden, aber doch nicht in spitzes Feinmalen sich verlierenden Pinsel. Er setzt die lebhaft dargestellten Vorgänge in sonnig helle, mit feinem Empfinden für die Zartheit des Duftes auf Nahem und Fernem durchgeführte Landschaften und malt all die Schrecken des damals die Welt verwüstenden Krieges mit behäbiger Freude an seinem Werk: Wenn nur das breite Weiß des Schimmels, den er so gern zum Mittelpunkt des Bildes macht, kräftig hervorleuchtet: Soviel Tod und Not er darstellt, so lebendig er sich in den mörderischen Streit zwischen Christen und Türken zu versetzen weiß, so kommen doch aus seiner Werkstätte meist kleine Bilder hervor, die der Kenner mit Schmunzeln betrachtet, als eine prächtige Zier des behaglichen Wohnzimmers.

Vergl. S. 384, N. 3245.

3353. Philips Wouwerman.

3354. Schlachtenmaler.

Der Grund hierfür liegt in dem Überwiegen des Malerischen über das Inhaltliche: Es gab während Wouwermanns Lebenszeit Schlachten genug, durch deren berühmte Namen er seine Bilder leicht zu geschichtlichen hätte hinaufschrauben können: Er that es so wenig wie andere Meister seiner Umgebung: So seine Brüder Pieter (geb. zu Haarlem 1623?, † zu Amsterdam 1682) und Jan (geb. zu Haarlem 1629, † daselbst 1666), so Jan van Huchtenburgh (geb. zu Haarlem 1646, † zu Amsterdam 1733), soweit er nicht durch den Herzog von Savoyen zum Darsteller bestimmter kriegerischer Vorgänge berufen wurde, so Henrik Verschuring (geb. zu Gorkum 1626, † 1690), Barend Gael u. a. m.

3355. Aelbert Cuyp.

Als Tiermaler bezeichnet man, gleich Wouwermann, Aelbert Cuyp (geb. 1620 zu Dordrecht, † daselbst 1691). Freilich ist ihm der Gegenstand meist nur die Unterlage, um an ihm das zu zeigen, was ihn malerisch beschäftigte: den Glanz der Sonne. Er ist ein Dichter, der den hellen Tag besingt, das Zittern des weißen Lichts, das Funkeln der Strahlenbrechungen. Hierin liegt seine große Bedeutung: Seine Wahrheitsliebe haftete nicht am Gegenstand, sondern schätzte dessen Wert nach seinem Verhältnis zum Licht: Nicht wie Goyen läßt er ihn im Sonnenduft verschwinden, löst er das Bild in helle Nebel auf: Die Dinge, die er malt, Landschaft, Menschen, Pferde, Herden, stehen in greifbarer Wirklichkeit vor uns, in kräftigen, sicheren Tönen gemalt: Eine strahlende Klarheit spricht aus diesen Bildern, die auch die Jahrhunderte nicht zu trüben vermochten.

Vergl. S. 385 N. 3248.

3356. Landschafter; Everdingen.

Das ist ein malerischer Zug, der namentlich für die Landschaft von Bedeutung war: Auch hier tritt Haarlem an führende Stelle. Zunächst durch Allaert van Everdingen (geb. zu Alkmaar 1621, † zu Amsterdam 1675), den Maler, der wohl am meisten dazu

Vergl. S. 303, M. 3032. that, die Menschen mit den Schrecknissen der Berglandschaft zu versöhnen. Savery war ihm hierin vorausgegangen, aber Everdingen zog es mit besonderer Kraft in die Berge, er reiste 1640 nach Norwegen, um die über bemooste Granitblöcke rauschenden Wasser, die dunklen Nadelwälder, den Tiefton nordischer Natur zu erfassen, an der er auch festhielt, als er längst Vergl. S. 386, M. 3249. schon in seine heimische Ebene zurückgekehrt war. Er wirkte hier auf Salomon van Ruysdaels Neffen Jakob van Ruysdael (geb. zu Haarlem 1628 oder 1629, 1659—1681 in Amsterdam, † zu Haarlem 1682), den größten Landschafter Hollands.

3357. Jakob van Ruysdael.

Man hat festgestellt, daß noch etwa 460 Bilder Ruysdaels vorhanden sind. Der Maler war Mennonit, gehörte also jener frommen Gemeinschaft der Taufgesinnten an, die in der Ablehnung aller Gewalt, im Widerraten der Annahme obrigkeitlicher Ämter, der Verwerfung von Eid und Krieg, Ehescheidung und jeder Art Rache, in der ängstlichen Befolgung der Gesetze innerer und äußerer Reinigung sich von den Reformierten unterscheiden: Stille, fleißige Leute von wohl oft kleinlicher, aber stets schlichter, werkthätiger Gesinnung. Man kann sicher sein, daß Ruysdael ein beschauliches Dasein führte, wie seine Genossen, fleißig, achtbar, ohne äußeres Hervortreten. Man weiß von seinem Thun und Treiben in Amsterdam so gut wie nichts. Erst als dies zu Ende ging, tritt er urkundlich hervor: Als er dem Bürgermeister von Haarlem als Pfründner im Armenhaus empfohlen wurde, wo er im folgenden Jahre starb, mittellos, unbekannt, als einer, der fürchten mußte, trotz seines Fleißes umsonst gelebt zu haben.

Man ist ihm nachgegangen, woher er die Vorwürfe für seine Bilder habe, und hat viele in den Eichenwäldern um Bentheim gefunden; sonst sind es die Dünen und Kanäle der Heimat, die Gegend um Amsterdam und Haarlem, die er malt. Aber zweifellos hat er auch fremde Skizzen benützt, namentlich die Everdingens: Berge und große Thäler, Wasserfälle und Stromschnellen sind in seinen Bildern keine Seltenheit. Von einzelnen kann man nachweisen, daß sie aus verschiedenen Teilen zusammengetragen sind, um eine Stimmung, die malerisch erstrebt wurde, auch gegenständlich festzuhalten und zu steigern. Ruysdael geht also einen Schritt weiter in der Landschaft als seine großen Vorgänger: Es ist nicht nur die Freude am Gesehenen, das seinen Pinsel leitet, sondern das Streben, über dieses hinaus Schönes und Bedeutendes zu schaffen, ein Anklang an die klassische Landschaft der Lothringer und Franzosen in Rom. Aber ihn leitet ein echt holländischer Natursinn, seine Schönheitsliebe steht fest auf sicherer Sachkenntnis. Keiner vor ihm hat die Persönlichkeit eines Baumes so zu erkennen gewußt wie er. Schon sein Onkel wies auf die Bäume als die eigentlichen Herren in der holländischen Landschaft; der Neffe vertieft sich in ihr Wesen, so daß ihm der Wald nicht mehr blos aus Arten und Laubmassen, sondern aus klar gesonderten Einzelwesen besteht. Erde und Wasser, Himmel und Wolken sind ihm dienstbar zu seinen Bildern. Diese entstehen auf Grund einer genauen, vertieften Kenntnis jeder der Tonschwankungen, wie Licht und Widerlicht, Bewegung und Unebenheit sie den Einzelheiten geben; und auf Grund einer völlig sicheren Beherrschung der Stimmung im ganzen Bild. Es ist keine freudige Stimmung, die ihn beherrscht: Der in strenger Zucht lebende Mennonit, der vom Erfolg verlassene Künstler, zeigt sich in einer gewissen Schwere, einem milden Ernst des Tones: Gerade in den aus Teilen aufgebauten Landschaften äußert sich dies mehr als in jenen, wo er den Gegenstand unmittelbar vor Augen hatte. Er liebt das Grau des heimischen Himmels und die seltenen, deshalb um so willkommeneren Sonnenstrahlen, die durch das volle Laub blitzten; er liebt den Tau auf den Wiesen und den Duft über dem reich spiegelnden Wasser; und sucht im Schatten der Bäume in der Tiefe Klarheit, im Düster Farbe. Er sucht sich auch mit der Farbe abzufinden, die, fast unentdeckt, damals von den Malern gemieden wurde, mit dem Grün. Es ist eine der merkwürdigen Erscheinungen der holländischen Gesamtkunst, daß sie den Ton nicht zu finden

weiß, der so mächtig ihr Land beherrscht: Der Frühling fehlt mit seinem jungen gelbglänzenden vollsaftigen Blattwuchs. Wohl erscheinen namentlich auf den Bildern italienischer Schule bei Vlamen, wie van Uhden, und bei anderen Malern, grüne Flächen von einem eigentümlich schmelzartigen Ton, aber immer sind es nur kleine Teile des Bildes, immer drängt sich ein herbstliches Braun in den Vordergrund. Auch bei Ruysdael kommt die Farbe des Laubes nicht ganz zu seinem Recht. Er wagt es nicht, das ganze Bild auf diese einzustimmen, den aufs Goldige oder Silberne schimmernden Grundton zu verlassen und es mit Entschiedenheit auf den in der Natur herrschenden einzustellen. Hier liegt die Grenze seiner Kunst, namentlich in den aus Einzelheiten zusammengebauten Darstellungen. Er ist von unvergleichlicher Wahrheit, aber noch bedurfte es zweier Jahrhunderte, ehe man die ganze uneingeschränkte Wahrheit zu sagen, ehe man eine Schönheit außerhalb der nun einmal in der Kunst allmächtigen Hauptfarbe, dem Braun, anzuerkennen wagte. Nur Dürer besaß das Frühlingsgrün in einigen seiner Bilder.

Vergl. S. 382, N. 3241.

Doch ein Unterschied trennt Ruysdael von Claude Lorrain und seiner Schule: Er hat ein Vaterland und jener hat keines! Der Niederländer suchte nicht die Schönheit in der Ferne, sie ist da wo er hinschaut, sie ist mit Gattenliebe umfangen, gewohnt, vertraut, sein herzlichstes Eigentum. Jener geht auf Eroberung aus und kost mit dem Schönen. Er wählt aus und sucht: Ruysdael hat vom ersten Tage gefunden. Während Claude in der Weltstadt Rom allein stand, ein Fremder, sich in Sprache und Lebensart erst in seiner künstlerischen Heimat Einlebender, blüht im kleinen Haarlem ein Ruysdael, in einem Garten voll gleichgesinnter Genossen. Es sind hier nur die eigenartigsten unter diesen zu nennen. Solche waren Jan van der Meer (Vermeer d. Ä., geb. zu Haarlem 1628, † daselbst 1691), Cornelis Decker († zu Haarlem 1678), Guilliam du Bois († daselbst 1680), die Brüder Salomon und Gilles Rombouts, Roelof de Vries (1631 zu Haarlem geboren), Jan Wijnants (geb. um 1620, nachweisbar bis 1679), Frans Jansz Post, der Bruder und Reisegenosse des Architekten Pieter Post († 1680 zu Haarlem). Die Dünenlandschaften van der Meers in ihrer Betonung der Luft über die einfachen, sanft bewegten Ebenen, die Waldbilder Wijnants' mit ihrer Vorliebe für absterbende Bäume treten besonders deutlich erkennbar hervor! Wiederspiegelungen desselben Landes in verwandten, aber doch für sich empfindenden Seelen. Die italienischen Einflüsse, die durch Berghem und seine Stilgenossen nach Haarlem getragen waren, waren verwunden. Künstler wie Hendrik Mommers (geb. 1623? zu Haarlem, † 1697) zeigen das an der Fortentwicklung ihres Schaffens.

3358. Weitere Landschafter.

Vergl. S. 364, N. 3195.

Ähnlich in Amsterdam. So sehr die Stadt sich zum Welthandelsplatz erhob, so stark erfüllte sie sich mit holländischem Volkstum. Tiefe Stimmung, einheitliches Licht und ruhige Farbe fand dort für die Landschaft Herkules Zeghers († nach 1640 im Haag). Roeland Roghmann (geb. zu Amsterdam 1597, † daselbst 1686) hat ferne Berglande mit Eifer studiert und mit seinem Sinn schlicht und wahr geschildert; beide geben mit der Radiernadel ihrer Auffassung der Natur wirkungsvollen Ausdruck. Ebenso Antoni Waterloo (geb. zu Ryssel 1618, † zu Amsterdam um 1670), dessen Baumdarstellungen etwas eintönig sind, der sie auch schon mit biblischen und mythologischen Darstellungen bedeutungsreicher zu machen strebte. Als Maler treten noch Jan Abrahams Beerstraaten (geb. 1622 zu Amsterdam, † 1666 daselbst), Abraham van Borssom (geb. 1629 in Amsterdam, † daselbst 1672) hervor. In Aert van der Neer (geb. 1603 in Amsterdam, † 1677 daselbst) gewinnt die Amsterdamer Landschafterei aber erst ihren Höhepunkt. Er malte, wie so viele, die Elsheimer angeregt hatte, die Natur unter bestimmten Lichtwirkungen: Die kalte Helligkeit des Wintertages, der rote Schein der Feuersbrunst, das Rotgelb des Sonnen-

3359. Aert van der Neer.

unterganges und das graue Licht des Mondes. Namentlich diesem ging er mit außerordentlich verfeinerten Sinnen für jede, auch die kleinste Tonschwankung nach: Den braunen Ton, den der Gegensatz zum Grau des Lichts hervorruft, in der Landschaft und in den Wolken, in den von Helligkeit durchzitterten Bäumen und windbewegten Kanälen zu finden, war ihm ein mit Meisterschaft erreichtes Ziel. Auch er starb arm, als Gastwirt; auch ihn traf das gleiche Schicksal wie Ruysdael, die Gleichgültigkeit des klassisch werdenden Holland gegen den Wirklichkeitssinn, die auch auf seinen größten Landsmann, auf Rembrandts Leben, schwere Schatten warf. Auch den größten unter den Landschaftern Amsterdams, Meindert Hobbema (geb. zu Amsterdam 1638, † daselbst 1709) traf ein ähnliches Schicksal. Sein sicher und leicht schaffender Pinsel, der die Ebene von Geldern, Yssel und Drenthe mit ihren heiteren Dörfern und Städtchen, ihren Mühlen und Bauernkathen, mächtigen Eichen und stillen Wassern in so kostbar frischem Licht darzustellen wußte, konnte ihn nicht ernähren; er nahm ein Amt bei der Steuerbehörde als Weinmesser an. Erst das 18. Jahrhundert brachte seinen Bildern angemessene Preise, die jetzt ins Unerhörte steigen. Er ist nicht ein Dichter, ein so fein seelisch Empfindender wie Ruysdael. An ihm ist das Entscheidende die Klarheit des Blickes, die Fähigkeit, in der Natur das fertige, wohlabgewogene Bild zu sehen und es ohne Umschweife mit einer Wahrheitsliebe zu schildern, die kaum ihresgleichen hat: Eine leuchtende Sonnigkeit bei kräftiger Farbe — wie liebt er das tiefe Rot der Backsteinhäuser! —, eine nie schwankende Sicherheit darüber, wie der Gegenstand zu behandeln sei, ein siegreiches Erfassen jedes Dinges, so daß es als notwendig dem Ganzen sich einfügt — all das macht ihn zu einem kühnen Nachschöpfer der Natur, zu ihrem echtesten Sohn. Und wieder ist er nicht eine Einzelerscheinung: Es wimmelte in Amsterdam und in den Niederlanden von Landschaftern, die mit ihm wetteifern. Viele zogen in die Ferne: So Jan Looten (geb. 1618, † 1681) und Jan van der Heyde (geb. zu Gorkum 1637, † zu Amsterdam 1712), der die Bauten in seinen Bildern besonders hervorhob, nach England. Dorthin ging auch jener unter den vlämischen Landschaftern, der fast allein den Ton malerischer Anspruchslosigkeit und verfeinerter Luftbeobachtung einschlug, nämlich Jan Siberechts (geb. zu Antwerpen 1627, † zu London um 1703). Seine klar beobachteten, hell und freundlich wirkenden Bilder, in denen ein Stück Heimat in aller Liebe schlicht geschildert ist, fanden in Antwerpen nicht die Würdigung, die sie verdienten, damals als die italienisierenden Meister nach Art des Poussin-Schülers Orizzonte die bisher vorherrschenden Maler kirchlicher Landschaften in der Weise des Achtschellinck und Jacques d'Arthois abzulösen im Begriff waren. Aber Jan Hackaert (geb. 1629 zu Amsterdam, † 1699), Adam Pynacker (geb. zu Pynacker 1621, † zu Amsterdam 1673) hielten am Orte die Schule aufrecht.

3360. Meindert Hobbema.

Vergl. S. 365, R. 3197.

3361. Seemaler.

Die größte Ebene ist das Meer. Hatte man in Holland namentlich durch Goyen gelernt, Schönheit auf einem Bilde zu finden, dessen größere Hälfte der offene Himmel füllte, hatte man an den feinen Lichtspielen auf der Wasserfläche sich begeistern gelernt, so war der Seemalerei das Thor breit geöffnet. Schon die Vlamen hatten sich des Gebietes bemächtigt: Adam Willaerts (geb. zu Antwerpen 1577, † vor 1662 zu Utrecht?) war noch einer jener Küstenmaler, die das Meer zumeist nur als Hintergrund für ihre Darstellungen von Häfen und Vorgebirgen behandelten. Andries van Eertvelt (geb. zu Antwerpen 1590, † daselbst 1652) suchte auch durch Gegenständliches, zu wirken, wußte aber den eigentlichen malerischen Inhalt der See, ihre Tonfülle, herauszufinden, wenngleich oft ins Eintönige hinüberfallend. Simon de Vlieger (geb. um 1600 zu Rotterdam, † 1660 zu Amsterdam) machte als der erste den entscheidenden Schritt: Von Seestürmen mit gescheiterten Schiffen, wie sie Goyen gemalt hatte, ging er zur Darstellung geschichtlicher Ereignisse auf See über, zu Seeschlachten und Landungen, um endlich die stille Wasserfläche der Maas oder des Zuidersees

mit ein paar Schiffen, rein um ihrer Erscheinung willen, malerisch zu verwerten. Andere: Willem van de Velde der Ältere (geb. zu Leiden 1611, † zu London 1693) der namentlich als Zeichner bekannt ist, Reynier Rooms (geb. zu Amsterdam 1612, † nach 1663), Hendrick Dubbels (geb. zu Amsterdam 1620, † daselbst 1676), Jan van de Capelle (1653—1680 in Amsterdam nachweisbar) folgten ihm hierin, ja der letztere übertraf ihn in dem sicheren Erfassen dessen, was das Meer so schön macht, der gewaltigen Einheit der Stimmung. Den Abschluß bildet die Kunst des Willem van de Velde der Jüngere (geb. zu Leiden? 1633, † zu Greenwich 1707), dem Maler der Windstillen mit ihrem doppelten Glanze, dem des sonnigen Himmels und des Widerscheins auf dem breiten, nur durch leise breite Wogen und kleine Wellen des Strichzuges bewegten Spiegel der See.

Die Vlamen hielten fester an der Gegenständlichkeit. Bei ihnen schufen Gillis Peeters (geb. zu Antwerpen 1612, † daselbst 1653) und namentlich sein berühmterer Bruder Buonaventura Peeters (geb. zu Antwerpen 1614, † zu Hoboken 1652) Seeschlachten, Hafenerstürmungen, sowie Darstellungen stürmisch bewegten Meeres, die mit Kraft und Sicherheit gemalt, oft hohen Preis erhalten. Seine Schüler, sein Bruder Jan Peeters (geb. 1624, † um 1679), Hendrick van Minderhout (geb. 1632 zu Rotterdam, † zu Antwerpen 1699) führten diese Kunstart mit Erfolg weiter. In Amsterdam nahm sie Ludolf Backhuyzen (geb. zu Emden 1631, † zu Amsterdam 1708) selbständig auf. Seine Schilderungen von Stürmen, Schiffbrüchen, Seeschlachten wurden trotz vieler Härten und Schwächen wegen ihrer angeblichen Wahrheit beliebt; die Fürsten des Festlandes kauften sie gern von dem Meister, von dem bekannt war, daß er sein Leben einzusetzen sich nicht scheute, um die Schrecken des Meeres genau kennen zu lernen: Das Unkünstlerische an seinen der gestellten ungeheuren Aufgabe nicht gewachsenen Bildern lockte die verbildeten Liebhaber heran.

3362. Tiermaler. Vergl. S. 384, N. 3246.

Die Tiermalerei, wie sie Snijders und de Vos in Antwerpen angebahnt hatten, fand dort auch noch in der Folgezeit reichliche Pflege. Jan Fyt (geb. zu Antwerpen 1611, † daselbst 1661) zog vielfach das tote Vieh dem lebenden vor, jene großen Küchenstücke und Jagdbeuten, die er in kühner Zeichnung mit heller Freude an den glänzenden, vielfach wechselnden Farben, keckem prickelndem Vortrag in blendenden Lichtwirkungen zu malen wußte. Hunde im Kampfe mit dem Eber, in allen ihren Lebensäußerungen und Rassen, dabei aber auch zum Stillleben vereinte Blumen sind auf seinen zahlreichen Bildern mit gleicher Sachkenntnis vorgeführt. Die Sippe der van Kessel (Jeroom, geb. 1578, † nach 1636, Jan, geb. zu Antwerpen 1626, † daselbst 1676?, Ferdinand, geb. zu Antwerpen 1648, † zu Breda 1696), Adriaen van Uytrecht (geb. zu Antwerpen 1599, † daselbst 1652) und viele andere führten namentlich die Küchenstücke fort, Fische, Schaltiere und alles bevorzugend, was bunt und in seiner Buntheit von tonreichen Übergängen ist.

3363. Paul Potter.

Anders gestaltet sich die Tiermalerei, sobald sie nach Holland hinübertrat, namentlich bei ihrem größten Vertreter dort, Paul Potter (geb. zu Enkhuyzen 1625, † in Amsterdam 1654). Aus seinen bewegten Tierstücken von einer übertriebenen, harten Lebhaftigkeit erkannte er wohl, daß dort, in der Anlehnung an Snyders, sein Gebiet nicht liege: Er malte nun die holländischen Polder mit den in Behäbigkeit fett werdenden Rinderherden, ohne viel Umstände, mit dem scharfen Blick eines Züchters, der jede Muskel, jedes Glanzlicht auf dem Fell, jede Bewegung zu beurteilen versteht. Gelegentlich kommen noch Pferde, Schafe, Schweine hinzu, auch der Hirt und das Milchmädchen erscheint im Bilde. Dabei greift er manchmal zum größten Maßstab, stellt die Rinder in natürlicher Größe dar, ohne dabei an der Sorgfalt im Einzelnen einzubüßen. Liebenswürdiger freilich ist er in seinen kleineren Werken, in denen er immer der auf die letzte Einzelheit sorgfältig achtende Realist bleibt, der seine Tierkenntnis fast als Wissenschaft erfaßt, ohne dabei trocken zu werden. Im

Gegenteil: Ihm gelingt es oft, mehr wie anderen, das Grün der Weide in voller Klarheit zur Vorstellung zu bringen, das er man möchte glauben, um seinen Nährwert für Vieh beachten gelernt hatte; er konnte im Ton reich und voll zu bleiben, indem er die widerspenstige Farbe seiner Palette einfügte.

3364. Weitere Tiermaler.

Potter hatte die Tiermalerei mit sicherem Griff angepackt, wo sie dem Lande der Milch- und Käsewirtschaft am verständlichsten ist: Tierhatzen wurden in Holland nur selten (z. B. von Abraham de Hondt, geb. 1638 zu Rotterdam, † zu London 1691) dargestellt. Schuf doch Potter einmal das Gegenstück, eine Art Gericht der Tiere über den Jäger. Der aufs Nützliche gerichtete Sinn des Landes, der das Vieh nach seinem Handelswert schätzte, schrieb der Tiermalerei die Richtung vor. Die Holländer waren Bauern, die zu rechnen und unnütze Schinderei zu verachten gelernt hatten. Das mag nüchtern erscheinen, aber es ist von jener Nüchternheit, die zur Zielklarheit führt.

Govaert Camphuyzen (geb. zu Gorkum 1623, † zu Amsterdam 1672), Angehöriger einer vielgliedrigen Künstlersippe, hatte die Richtung gleichzeitig mit Potter eingeschlagen, ohne sich recht für sie erwärmen zu können. Aelbert Klomp (geb. zu Amsterdam 1618, † 1688), Abraham Cornelis Begeyn (geb. zu Leiden um 1630, † 1697 zu Berlin), Jakob van der Does (geb. zu Amsterdam 1623, † 1673 zu Slotendijk bei Amsterdam) lehnen sich ihm mehr oder minder an. Der italienisch gestimmte Karel Dujardin (geb. zu Amsterdam 1622, † 1678 zu Venedig), der bei Berghem in die Lehre gegangen war und als Maler von Geschichts- und Sittenbildern sich ausgebildet hatte, kam mit der Zeit Potters Art nahe. Die beiden Richtungen trafen dann in Adriaen van de Velde (geb. 1635 zu Amsterdam, † 1672 daselbst) zusammen: Dieser erreichte in kurzem Leben in mehreren Gebieten Großes, sein Bestes aber in den Herden an stiller Tränke, in denen die oft erfreulich grüne Landschaft eine nicht minder große Rolle spielt als das trefflich gezeichnete Vieh.

Vergl. S. 364, M. 3195.

Es ist ein überraschender Umstand, daß gerade die Tiermalerei der Niederlande wiederholt an die italienische Kunstauffassung anknüpft. Wir sahen dies schon an Berghem, an Cuyp, an Weenix und an Hondekoeter, bei denen die ursprüngliche Schule unter der in ihrer Heimat Utrecht besonders lebhaften Verbindung mit dem Süden nur langsam durch eine unbefangenere Naturbetrachtung abgelöst wurde. Jan Baptist Weenix malte in seinen späteren Jahren mit kräftigem Pinsel vorzugsweise Stillleben und Küchenstücke, worin ihn sein Sohn Jan Weenix und Melchior d'Hondekoeter (geb. zu Utrecht 1663, † zu Amsterdam 1695), dieser namentlich als Darsteller des Geflügelhofes und seines bunten Treibens, folgten. Es ist nicht allein die Freude an der bunten Farbe, die ihn hierhin zog: Ihm ist's darum zu thun, die Tiere zu verstehen, sie in ihren Lebensäußerungen zu belauschen. Schon beginnt er hierbei das Tierepos nachzudichten: Der Hahn und der Pfau sind ihm zwar noch nicht moralische Wesen, sondern vorwiegend Naturerzeugnisse, denen als solchen der Mensch gewogen werden kann: Mit dem Auge des Züchters, nicht des Fabeldichters tritt er an seine Aufgabe. Aber schon machen die Tiere allerlei Menschliches, singen sie nach Noten, wohl nach dem Spruch, daß jeder nach seinem Schnabel singe; aber er schildert dies doch mit dem eigentümlichen Zug geistiger Überlegenheit über die Natur, der der Kunst so gefährlich ist. Höher an Unbefangenheit steht Dirck Wyntrack († im Haag 1687) und Willem van Aelst (geb. zu Delft 1626?, † zu Amsterdam 1679), der Maler von totem Geflügel, aber auch von jenen Frühstückstischen, bei denen es darauf ankam, im Gegenstand wie in der Behandlung lecker zu wirken.

3365. Blumenmaler.

Utrecht brachte auch den größten unter den Blumenmalern, Jan Davidsz de Heem (geb. zu Utrecht 1606, † zu Antwerpen 1683) hervor. Seine Behandlungsart geht auf die des vlämischen Jesuiten Daniel Zeghers (geb. zu Antwerpen 1590, † daselbst 1661)

und über diesen hinaus auf Jan Brueghel zurück, indem er mit diesem aus der italienisierenden Richtung zu einer gesunden Wahrheitlichkeit sich hinüberfand. Mit feinstem, jedem Tropfen auf dem Blatt, jedem Käferlein und jedem Staubfaden der Blume sorgfältig zu seinem Recht verhelfenden Pinsel schuf er doch echte Bildwirkung, so daß der mit dem Vergrößerungsglase suchende Pflanzenkundige ebenso sein Behagen findet wie der, dem das Bild ein Schmuck des Raumes ist. In Utrecht wie in Leiden, wo er längere Zeit lebte, fand er Nachahmer, so namentlich in seinem Sohne Cornelis de Heem (geb. 1630, † nach 1695 in Antwerpen), Abraham Mignon (geb. zu Frankfurt a. M. 1640, wirkt in Wetzlar und Frankfurt, † um 1680), der freilich schon in seiner Vaterstadt vorgebildet war (von Jakob Marrel, geb. zu Frankfurt a. M. 1614, † daselbst 1681) und des älteren Heem Schule besuchte, ohne den Meister in Durchführung und Tonwirkung ganz erreichen zu können.

Eine zweite Pflanzstätte hatte diese Kunst in Haarlem: Pieter Claeß (geb. um 1590 zu Burgsteinfurt i. Westf., † zu Haarlem 1661), der Maler der Frühstückstische mit ihrem funkelnden Wein in grünem Römer, glitzerndem Silbergerät, Speiseresten, der gelben Zitrone, den weißen Tischtüchern; Willem Claeß Heda (geb. zu Haarlem 1594, † nach 1678) folgte ihm hierin mit noch größerer Meisterschaft; Willem Kalff (geb. zu Amsterdam vor 1625, † 1693) setzte die Kunstart mit Erfolg fort.

Weiter stellt Justus van Huysum (geb. zu Amsterdam 1659, † daselbst 1716) einen Ausgangspunkt der Blumenmalerei dar, die sein Sohn Jan van Huysum (geb. zu Amsterdam 1682, † daselbst 1749) noch in später Zeit mit großem, namentlich durch die Sorgfalt und botanische Richtigkeit bedingten äußeren Erfolg ausübte. Als letzter der Reihe blühte Jan van Os (geb. 1744, † 1808) noch bis ins 19. Jahrhundert hinein.

3306. Malerinnen.

Es ist die Blumenmalerei auch die einzige Kunst, in der niederländische Frauen sich beschäftigten. Zwar wurde Anna Maria Schuurmann (geb. zu Köln, † 1678 zu Wiewert bei Leeuwarten) mehr durch ihre theologische Gelehrsamkeit und ihren sektenbildenden Glaubenseifer als durch die thatsächlichen Ergebnisse ihrer in allen Künsten sich versuchenden Begabung berühmt; aber Maria van Oosterwyck (geb. zu Nootdorp bei Delft 1630, † zu Eutdam 1693) und namentlich Rachel Ruysch (geb. zu Amsterdam 1664, † daselbst 1750) erhoben sich zu Blumenmalerinnen von Ruf, indem sie an Sicherheit der Zeichnung und Geschick der Anordnung mit ihren männlichen Berufsgenossen wetteiferten.

36) Rembrandt und seine Zeit.

3307. Flandern und Holland.

Die künstlerische Entwicklung in den Niederlanden war in der zu Anfang des Jahrhunderts eingeschlagenen Richtung fortgeschritten. Im protestantischen Holland war es die Naturliebe, im katholischen Flandern die religiöse Anregung, die entscheidend auf die Entwicklung wirkten. Rasch hatte Antwerpen seinen Höhepunkt erreicht, in langsamerem, aber sicherem Schritt waren Haarlem und Amsterdam gefolgt. Dort hatte sich die Kunst nach aristokratischem Gesetz eingerichtet: Rubens herrschte als König. Hier war eine demokratische Vielheit von aufstrebenden Kräften. Die Vlamen arbeiteten in ihren Hauptwerken, den großen Kirchenbildern für Besteller, für die Öffentlichkeit; die Holländer suchten für ihre kleineren Tafelgemälde den Markt, sie dachten an den Wohnraum, an die Sammlung des Kunstfreundes, wenn sie ihre Werke in Geld umsetzen wollten. Dort ein Hinaufblicken zu den Großen, Vornehmen; hier ein Mitleben unter thätigen Bürgern. Die Kunst in Antwerpen stand höher im Ansehen; die Holländer standen ihrer Kunst näher: Dort war sie ein Schmuck des Daseins, hier ein Lebensbedürfnis. Jede Gaststube, jedes geordnete Hauswesen besaß hier ein Kunstwerk, wenngleich die öffentlichen Bauten sich nicht solchen malerischen Prunkes rühmen konnten als dort. In Flandern maß man daher auch den Künstler nach seiner

Stellung zum Hof, zur Kirche; in Holland nach seinen Sitten, seinem Einkommen, dem Vertrauen seiner Bürger, das viele Maler fallen ließ, viele zu öffentlichen Ehrenstellen erhob.

Mit Rubens stand und fiel die Blüte der Kunst von Antwerpen: Sein Wirken bezeichnet ihren Höhepunkt. Man braucht nur die Liste der Künstler durchzuschauen und die Zahl jener zusammenzuzählen, die in der alten Scheldestadt ihre Wiege haben, um zu erkennen, daß hier wie in Florenz das Schaffen im tiefsten Volksboden gewurzelt hatte: Das volle Gegenteil zu Paris, der Stadt, die nun bald Antwerpen als Mittelpunkt des Schaffens überflügeln sollte. Bei den Vlamen wurde damals die Kunst geboren, in Frankreich zumeist nur ausgeübt. Aber seit in den Niederlanden die Scheidegrenze gezogen war zwischen dem katholischen, nun dem Franzosentum verfallenden Südwesten und dem protestantischen sich germanisch erhaltenden Norden ermattete das Kunstleben in Flandern. In zwei schärfer sich sondernden Strängen entwickelte sich das niederländische Kunstleben um die beiden jüngeren Meister, die berufen waren, mit Rubens an Ruhm in Wettbewerb zu treten: van Dyck und Rembrandt.

3368. Antoni van Dyck.

Vergl. S. 362, M. 3189.

Antoni van Dyck ist noch im 16. Jahrhundert geboren (1599 zu Antwerpen), war mit 16 Jahren ein fertiger Künstler, um 1620 in Rubens Werkstätte, lebte bis 1621 in England, darauf bis 1625 in Italien, darauf wieder in Antwerpen, kehrte 1632, 1634 und seit 1635 nach London zurück und starb daselbst 1641. Er hatte in Rubens Schule rasche Fortschritte gemacht, den kräftigen Pinselstrich, den Farbenglanz des Großmeisters sich angeeignet, ja die Wirkung seiner Bilder noch zu überbieten getrachtet. Wir sahen ihn schon auf seiner italienischen Reise: Nicht nur lernend kam er, obgleich er Tizian und Paolo Veronese fleißig studierte, sondern er verwertete seine Meisterschaft im Bildnis zu zahlreichen, prächtigen Arbeiten, davon namentlich Genua eine große Zahl besitzt. In Rom hielt er sich von dem lustigen Treiben seiner Landsleute fern, die ihn spottend Sinjoor nannten: Er hatte thatsächlich nicht viel mit ihrer aufs Alltägliche gerichteten Art zu thun, denn der kleine, vornehme, liebenswürdige und doch noch hochfahrende Antwerpener Patrizier erhob sich rasch bei seinem Streben nach Erhabenen zu international weltmännischem Wesen. Er malte mit festem Pinsel wirkungsvolle Bildnisse der Nobili, deren Köpfe vor schwarzem Grund und über schwarzem Gewand doppelt leuchtend hervortreten; er malte hier und in der Heimat Heiligenbilder von weicherer, gefühlsvollerer, sanfterer Stimmung; ohne die Vollkraft Rubens und ohne dessen Freude an der Pracht des Leibes, aber bewegter in den Gemütsstimmungen; oft schon mit einem Zug ins Rührende, mit einem Hauch von Schwäche, die sich hinter zurückhaltender Vornehmheit versteckt. Es fehlte ihm, dem seelisch Reicheren, an der handfesten Gesundheit, der Muskelkraft seines Meisters.

3369. Kirchenbilder.

So steht er namentlich in seinem Verhältnis zu Christus anders als jener. Ihm ist's nicht so sehr darum zu thun, in einem schönen Bilde die Vorgänge der Leidensgeschichte packend sichtbar zu machen, als darum, sein Mitgefühl am Leiden des Herrn auf die Beschauer zu übertragen. Er ist menschlicher als die Italiener, weniger bewegt von der Absicht, durch die Schrecken des Leidens die sündige Welt zu erschüttern, als durch deren Wehe sie zum Ernste anzuhalten; er malt für eine feinere, vornehmere, rauhem Kampfe abgeneigtere Gemeinde. Seine Kunst ist wieder ein Schritt weiter aus dem Volkston in den der oberen Kreise, und zugleich für die Kirche ein solcher aus dem Kampf in das Gebiet sicheren Besitzes. Man sehe van Dycks Kreuzaufrichtung (Liebfrauenkirche zu Kortrijk 1631). Da ist noch die Absicht, die in Rubens gleichem Amsterdamer Bild herrschte, durch lebhafte Bewegung der Arbeiter den Vorgang eindringlich vor Augen zu führen. Aber der Sinjoor malt sie wie ein solcher, als tief unter ihm stehende, wüste Kerle; und erhebt den Herrn zu einem Dulder, der zu vornehm ist, solchen Henkern gegenüber in Klagen zu verfallen; er umschleiert das Bild in kühlem, mildem Ton, der hell und sanft strahlend den Vorgang verklärt. Oder

Christus am Kreuz (Kathedrale zu Mecheln 1627, Pinakothek zu München, Liebfrauenkirche zu Dendermonde, Museum zu Lille, Michaelskirche zu Gent 1630), den er so oft malte: Alles, was Kraft darstellen soll, die Schächer, die Soldaten, ist minder geglückt; der Schwerpunkt liegt in der silbergrauen Düsterkeit des Tones; dem oft frauenhaften Mitempfinden für den seelischen Vorgang; der Absicht, das Bild zu einem Echo der schmerzlichen Stimmung des Vorganges zu machen, nicht zu einem trotz dieser strahlenden Farbenmeisterwerk, wie das Rubens erstrebte. Der dämmernd unheimliche Himmel, die kahle Öde des Ortes, die in der Tiefe die Gläubigen packende Herzenszerrissenheit geben den Gemälden einen mehr lyrischen Grundton. Darum liebt es auch van Dyck, die Beweinung Christi zu schildern (Museum und Kapuzinerkirche zu Antwerpen, Pinakothek zu München, Galerie zu Berlin): Die Bewegungen sind noch leidenschaftlich, aber wie in der Farbe Goldbraun neben Weiß und Blau das Ganze beherrschen, starke Effekte vermieden sind, um bei breitem Pinselstrich weich und ernst zu wirken, so ist der Schmerz schon mehr zum Gefühl der Trauer, des Mitleides hinübergelenkt: Wie sich die Engel auf dem Bilde des Antwerpener Museums die Wunden zeigen, weinend, die Hände ringend, vom Schauder erfaßt! Die Jungfrau mit dem Kinde, in stillem Glück, umgeben von Engeln (Eremitage zu Petersburg) auf der Flucht nach Ägypten (Pinakothek zu München) mit dem heiligen Johannes (ebendaselbst) ist als eine reife Frau, mehr anmutig als geistig tief erfaßt.

3370. Bildnisse.

Aber die volle Kraft van Dycks zeigt sich wieder im Bildnis, das er mit untrüglicher Sicherheit im Treffen wie in der künstlerischen Rundung zum abgeschlossenen Meisterwerk handhabt. Er liebte es, sich mit Skizzen in Grau vorzuarbeiten, die später zu einer Ikonographia zusammengestellt, die Unterlage zu den Stichen nach seinen Bildnissen boten. Die besten Meister der Zeit halfen ihm an der Vervielfältigung. Hier ist's das Thatsächliche, das entscheidend wirkt, die lebensvolle Rundung des Kopfes, die klare Erkenntnis des ihre Formen bildenden Knochenbaues, die Feinheit im Gefühl für weiche Übergänge. Die Farbe greift dann weiter im eigentlichen Bildnisse ein, um das Ganze in der Wirkung zu höherer Lebendigkeit zu steigern: Die Weichteile erhalten Blut, die Augen Feuer, über das Ganze breitet sich eine innere Wärme, eine ruhige und doch bewegte Vornehmheit: Nie ein Mißklang, nie das unschickliche Aufschreien eines grellen Tones, nie ein Fehler in der Modellierung: Die vollendete Sicherheit eines in allen Lagen besonnenen, darum aber nicht eines durch die Formen der Gesellschaft in seiner Lebensart beengten Weltmannes. So malt er Männer und Frauen der vornehmsten Kreise mit einem Feingefühl für die Grenzen der Schmeichelei und der Wahrheit, mit einer Lebensweisheit im Erfassen des Wesentlichen, in der Art der Darzustellenden, mit einer Sicherheit in der Wiedergabe, die dem Bilde das Selbstverständliche eines Naturerzeugnisses giebt. Und ebenso malt er seine Berufsgenossen, die vornehmen, wie die in Absonderlichkeit machenden Künstler, die bürgerlich ernsten, wie die überschwänglich lustigen; malt er ihre Frauen in ihrer Schalkhaftigkeit oder ihrer Hausbackenheit mit dem gleichen sicheren breiten Pinselstrich, dem gleichen Schwung in der Beleuchtung, der gleichen Vollendung als Bild. Sein rechtes Arbeitsfeld hatte der Maler erst, als er an einen so vornehmen Hof kam als der englische. In London wurde er der spätere Nachfolger Holbeins; der Begründer der englischen Bildnismalerei.

3371. Die Rubensschule.

Vergl. S. 374, M. 3220.

Als van Dyck zu Mitte der 30er Jahre dauernd Antwerpen verließ, als 1641 er sowohl wie Rubens starben, war der Schule von Antwerpen die Spitze abgebrochen. Das 17. Jahrhundert hat Flandern keinen Nachwuchs gebracht, der den Söhnen des 16. die Wage hätte halten können. Frans Wouters war ein begabter Meister, der auch in England zu Ansehen kam, mit Vorliebe Darsteller mythologischer Dinge; Erasmus Quellin konnte seine Zeitgenossen wohl in dem Glauben halten, noch sei die Kunst auf alter Höhe, und mit gutem

Recht, wenn das Feststehen in der Kunst gleichwertig wäre mit dem Fortschreiten; Abraham Diepenbeeck erweist sich sogar noch treuer dem Rubens, dessen Spuren er auch in Italien folgte. Theodor van Thulden, der noch lange in Paris und im Haag die Schule mit Erfolg vertrat, Victor Wolfvoet, Thomas Willeborts (genannt Bosschanert, geb. in Bergen op Zoom 1613, † zu Antwerpen 1654), Theodor Boeyermans (geb. zu Antwerpen 1620, † daselbst 1678), Lukas Franchois (geb. zu Mecheln 1616, † daselbst 1681) und viele andere teilweise schon genannte mehr strahlen den Ruhm, den Farbenglanz und die Beweglichkeit in der Farbengebung wieder, die von Rubens ausging. Inhaltlich Neues hatten sie freilich der Welt wenig zu sagen. Sie hielten in Antwerpen aus, selbst als die Sperrung der Schelde dessen Handel vernichtete, der Blüte der Stadt den Todesstoß versetzte. Die französische Macht erhob sich drohend im Westen, nicht nur die der Waffen, sondern auch die einer neuen, andere Wege der Verfeinerung suchenden Bildung.

3372. Holländisches Bildnis. Vergl. S. 383 M. 3242.

Drüben im Holländischen war kein Raum für die Geschichtsmalerei größeren Stiles. Die italienische Schule allein fand im 2. Drittel des Jahrhunderts einige wenig hervorragende Nachzügler: Abraham Bloemaert und namentlich Cornelis van Poelenburgh wurden in Utrecht und im Haag noch fleißig nachgeahmt. Nur die Bildnismalerei hielt hier Stich: In Amsterdam meisterhaft geübt von Bartholomeus van der Helst (geb. zu Haarlem 1611, † zu Amsterdam 1670), einem der Maler, der in köstlich bewegten und doch wieder vorzüglich im Ton zusammengehaltenen Schützenbildern, in Familienstücken und Einzelbildnissen die völlige Beherrschung der Hand und der Palette durch den sicheren Blick bekundet. Er zeichnete richtig, traf genau den Ausdruck und den Ton seines Modells. Er wußte es gut zu setzen und zu stellen, so daß es weder still zu halten noch sich zu bewegen scheint. Mit großer Sicherheit ist die Ruhe in der Bewegung festgehalten. Am herrlichsten an dem großartigen Festmahl der Amsterdamer Schützen (Amsterdam, Reichsmuseum 1648), auf dem ein Viertelhundert Bildnisse von Männern in reicher Kleidung in einer Weise zusammengestellt sind, die zwischen Unruhe und Stille eine wunderbar feine Mitte einnimmt, ebenso wie Rhythmus und Freiheit, Farbigkeit und Ton sich gegenseitig ergänzen. Neben ihm ist Abraham van den Tempel (geb. zu Leeuwarden 1622, † zu Amsterdam 1672) bemüht, in schlichter Sachlichkeit, fester Darstellungsweise mit Helst zu wetteifern, wenn ihm gleich der Blick für das Eigenartige im Menschen nicht so geschärft war. Karel de Moor (geb. 1656 zu Leiden, † 1738 zu Warmond), die aus Brüssel eingewanderte Malersippe Mytens, deren zahlreiche Mitglieder im Haag vielfach beschäftigt waren, der nicht minder ausgedehnte Kreis der Delff und van der Vliet in Delft, Jan Daemen Cool († zu Rotterdam 1660), Jan de Baen (geb. zu Haarlem 1643, † im Haag 1702), Ludolf de Jonghe (geb. zu Overschie 1616, † zu Hilligersberg 1697), Arnold Boonen (geb. zu Dordrecht 1669, † zu Amsterdam 1729) seien hervorgehoben.

3373. Rembrandt.

Aus einer Mühle bei Leiden war inzwischen das Licht hervorgegangen, das alle niederländische Kunst überstrahlen sollte, das ihr eigentlicher Inbegriff wurde, der Maler Paul Rembrandt Harmensz van Rijn (geb. 1606 oder 1607). Er war Schüler von Swanenburch und Lastmann in Amsterdam, lebte 1623—1631 in Leiden, seitdem in Amsterdam, und starb daselbst 1669. Sein Leben ist rasch erzählt. In Amsterdam schnell zu Ansehen gelangt, 1634 glücklich verheiratet, wirkte er wenig berührt von der Welt Lauf. Als eifriger Sammler, Freund der Kunstschöpfungen aller Zeiten und Länder stürzte er sich in Schulden. Mit dem Tode seiner Frau brach auch der Bankerott (1656) über ihn herein. Dessen traurige Folgen für seinen Lebensstand hinderten ihn nicht in stetiger Fortentwicklung seiner Kunst. Das Leben um ihn hatte keinen Einfluß auf sein Schaffen. Denn seine Welt trug er in sich: Sie ließ sich weder pfänden noch vertreiben; sie überstand die Not des Lebens

und den Schmerz über das Hinscheiden fast aller der ihm Lieben. Als alle todt waren, ist doch das Glück in der Tiefe seiner Seele lebendig geblieben.

3374. Selbstbildnisse.

Die Aufgabe, die Rembrandt seiner Kunst sein ganzes arbeitsreiches Leben hindurch am häufigsten stellte, ist das Selbstbildnis. Mit dem Pinsel oder mit der zu köstlicher Freiheit des Ausdruckes gelangenden Radiernadel hat er fast alljährlich sich vor dem Spiegel Rechenschaft von seinem eigenen Aussehen gegeben: Er schilderte sich in reicher oder in künstlerisch nachlässiger Kleidung, in froher Laune oder in bestimmten schauspielerisch angenommenen Seelenstimmungen, lachend oder erschreckt, freudig oder zornig. Nächstdem ist es seine Mutter, nach der er seine ersten Versuche im Radieren machte und deren Bildnis er bis an ihr Ende immer aufs neue und immer neu zu erfassen strebte. Seine Schwester und später, für die kurze Zeit seines Liebesglückes seine Braut und Gattin Saskia van Uijlenburgh († 1642), traten an deren Stelle. Saskia war keine Schönheit, wohl aber ein lebenslustiges Weib, an dem Rembrandt die Gesundheit liebte, den verführerischen schelmischen Blick in den kleinen blinzenden Augen, die Haut voller Frische und Glanz, das Goldhaar, das so störrisch war wie das des derben genußkräftigen Künstlers. Und dann folgte als Modell die bäurische Erzieherin seines Sohnes, Hendrickje Stoffels, seine spätere Geliebte, mit ihren tiefen fragenden Augen und ihrem in Schweigen entsagendem Mund. Ein alter Rattenfänger in seinem phantastischen Lumpenkostüm und ein paar Juden aus Amsterdam vervollkommnen das bevorzugte Studiengebiet Rembrandts.

Nur bei Dürer spielt das Selbstbildnis eine annähernd gleiche Rolle wie bei Rembrandt. Die beiden größten germanischen Künstler beschäftigten sich mit Vorliebe mit sich selbst, mit ihrer nächsten Umgebung. Wie Dürer auf einer seiner spätesten Zeichnungen seinen kranken nackten Körper zeichnet und auf dieses Blatt die rührende Klage schreibt: „Da, wo der gelbe Fleck ist und mit dem Finger darauff dewt, da ist mir weh!" so malt sich Rembrandt in seinen letzten Jahren (so im Privatbesitz in London) in seinem körperlichen Verfall, mit dem gekniffenen Mund, den geängstigten Augen, den nervös gefalteten Händen. Es ist also nicht Eitelkeit, die die beiden Künstler mit sich selbst beschäftigen ließ, sie immer wieder vor den Spiegel zwang, sondern Selbstbetrachtung. Nicht um sich ihrer selbst zu freuen, sondern um sich selbst zu ergründen, sahen sie sich so tief und fest ins Auge. Es mußte ihnen doch klar sein, daß das Selbstbildnis die mindest einträglichste Arbeit darstelle. Nicht Nebenabsichten leiteten sie. Sie malten vielmehr mit Vorliebe das, was sie am besten zu kennen glaubten; sie fanden ihre höchste Befriedigung im sorgfältigsten Eingehen in das Bekannte; sie zeigten sich als Künstler von tiefster Tiefe, indem sie den bequemsten Gegenstand erfassend, allein in der malerischen Treue und Vollendung ihre letzte und größte Aufgabe suchten. Der wahrheitliche Zug germanischer Kunst leuchtet hell aus diesen Selbstbildnissen hervor. Und außer seiner selbst sind es bei Rembrandt die Köpfe der ihm Bekanntesten, derer, die er am meisten liebt; nicht die der bedeutendsten Menschen seines Kreises, die ihn dauernd künstlerisch anregen. Der etwas verzerrte, aber eigenartige Mund und das Blinzeln der Saskia haben es ihm angethan: Da ist ein Ausdruck, dem er nicht alsbald gerecht werden konnte und darum liebt er das Weib als Mann und als Maler. Er schmückt sie reich, um ein reich geschmücktes Bild nach ihr schaffen zu können; seine Liebe mag nicht ganz nach dem Sinne der Frauen gewesen sein, denn sie sieht im Weibe vor allem künstlerische Anregung. Und im letzten seiner Selbstbildnisse, geschaffen nach dem Tode aller derer, die ihn sorgend das Alter zu erleichtern trachteten, im äußeren Elend und bei starkem Verfall des Körpers (Privatbesitz in Berlin) zeigt er sich mit fröhlich blitzenden Augen und lächelndem Mund: Der Geist ist noch gesund, die Hand ist noch schaffensfähig und seine Kunst giebt ihm noch in so schweren Zeiten jenes Glücksgefühl, das ihn bei der

Vergl. S. 150, R. 2643.

Arbeit im Leben, so Trübes es brachte, nie einen Augenblick verlassen hatte. Wenn ein Idealist der ist, der Ideale in der Welt sucht, der sie zu finden und sich ihnen hinzugeben weiß, so ist dieser Realist, der allem landläufig Schönen stets in weitem Bogen auswich und dem so oft der Vorwurf gemacht wurde, daß er am Häßlichen seine Freude gehabt habe, der größten Idealisten einer, die je gelebt haben!

3375. Künstlerische Stellung.

Wir kennen genau den Besitz Rembrandts in den Zeiten seines Glückes: Er war ein eifriger Sammler, der der alten Kunst seines Volkes, wie den großen Italienern gleiche Verehrung zollte. War er selbst gleich nicht nach Italien gereist — was sollte er dort? — so kannte er doch aus Stichen, aus Kopien das, was seine Landsleute so oft aus ihren Bahnen herausgeworfen hatte. Raffael und Michelangelo waren in seiner Sammlung vertreten. Aber als 1636 seine ganze Habe versteigert wurde, änderte der Verlust der Schätze so wenig sein künstlerisches Wesen wie vorher der Besitz: Er, ein Schüler des italienisch geschulten Lastmann, gönnte fremdem Wesen auch nicht einen Hauch von Einfluß auf sein Schaffen: Nicht Unkenntnis, nicht eine verbissene Gegnerschaft gegen Fremdes, sondern die sorglose Größe des eigenen Schauens macht ihn frei von aller Überlieferung: Man sieht seinen Werken an, daß sie auf gleichem Boden erwuchsen als die seiner niederländischen Zeitgenossen, aber auch von diesen hatte keiner Einfluß auf den unbeirrt geraden Weg seiner geistigen Entwicklung.

Vergl. S. 383, M. 3242.

3376. Farbengebung.

Von Lastmann und der italienischen Schule bekam er einen Zug freilich mit auf den Lebensweg: den braunen Grundton seiner Bilder. Es scheint, als habe Rembrandt das Blau und gar das Grün kaum auf seiner Palette gehabt: Rot und Gelb und als Mittler zwischen beiden das goldige Braun, das in den Jugendbildern noch eine stumpfere, lederfarbige Unbelebtheit hat, sind die Accorde, in denen er vor allem schafft und wirkt. Aber kein Maler hat mehr Licht in seine Bilder gebracht als der in dunklen Tönen schaffende Meister, keiner ist farbiger als er, dem die Welt in einem gelblich durchsonnten Nebel zu liegen scheint. Dieser ist ihm das Mittel, die feinsten Wirkungen des Lichtes, die weichsten Übergänge, das prickelnde Hell und den aufleuchtenden Strahl auf die Leinwand zu fesseln. Er hat erkannt wie keiner, daß nicht die starken Gegensätze, sondern die Mitteltöne uns das Licht im Bilde leuchtend machen, daß das feinste Abwägen zwischen Licht und Schatten, Zwielicht und Widerlicht den Gegenstand glänzend erscheinen läßt. Er arbeitet nicht den einzelnen Ton zur höchsten Leuchtkraft heraus; er will nicht wie Perugino und auch noch Raffael das Blau und Rot des einzelnen Gewandes so schön und eindringlich als Blau und Rot wirken haben, wie nur möglich; sondern er will die Farbe im Ton suchen, die Gesamtheit der Wirkung in bestimmter Beleuchtung malen und ihr die Farbe unterordnen. Das Schillern in der Vielheit der Tonschwankungen, nicht das Zusammenfassen in leuchtender Farbe ist sein malerisches Ziel. Man hat Raffaels Farben mit jenen des Goldfisches und anderer südlicher Prachttiere verglichen, Rembrandts Farben mit den Perlmuttertönen des Herings, mit dem nordischen Reichtum der Abwechslung im Farbenspiel. Und wie die Palme zum nordischen Laubbaum, so verhält sich die Kunst des Urbinaten zu der des Niederländers. Wer will streiten, welche Art die bessere, welche Form die höhere ist? Ob Größe oder Reichtum mehr dort oder hier zu finden sei?

3377. Inhalt.

In der Brera zu Mailand reißen sich wohl die aufmerksameren Reisenden von Raffaels Sposalizio los, um auf Rembrandts Bildnis seine Schwester zu betrachten, das in einem versteckten Saale hängt. Beides Jugendbilder der Künstler, die in ihrer Zwiespältigkeit so recht den Umfang menschlichen Kunstschaffens darstellen: Dort das Streben nach innerer Rundung, nach einer vom fehlerhaft Menschlichen befreiten Reinheit der Form, ein sinniges Abwägen, um zur Vollendung zu kommen: Hier ein Lieben der Natur, das, wenn man es einmal mit ganzer Seele erfaßt hat, uns Raffael so leer erscheinen läßt; wie Rembrandt vom

Standpunkt Raffaels schönheitsarm ist. Was in einem solchen Mädchenkopf an seelischem Schauen, an herzlicher Hingabe, an Wohlwollenheit und sorgender Weisheit verschwendet ist, das wiegt die vornehme Größe Raffaels auf. Es ist nicht besser, aber es ist auch nicht minder: Zwei unvergleichbare Dinge stehen hier sich gegenüber: Nur zieht es den Germanen, den in jüngerer Zeit lebenden, den nach Erkenntnis der Vielgestalt in den Weltdingen Strebenden, den Vorwärtsringenden, ebenso stark zu Rembrandt hinüber wie den am gewesenen Glanze sich Sonnenden und nach fester Norm zur Zügelung seiner selbst Strebenden zu Raffael. Dort Freiheit, hier Gesetz: Wer wieder will entscheiden, ob eine der Lebensformen der Menschheit über die andere zu stellen ist! Sie bedingen sich gegenseitig, indem sie sich widersprechen.

3378. Bildnisse

Rembrandt malte im Auftrag der Kunstfreunde Bildnisse, Gruppenbilder: So die Anatomiestunde (Königl. Museum im Haag, 1632), den Professor Nicolas Tulp an einer Leiche vor sieben Zuhörern; zehn Jahre später in der Schaarwache die Amsterdamer Schützen bei ihrem Auszug (Reichsmuseum zu Amsterdam, 1642); endlich 1661 die sechs Vorsteher der Tuchmacherzunft (ebendaselbst). Das Bild, in dem er am entschiedensten sich selbst Genüge thut, ist die Schaarwache. Das Bildnismäßige, das Aufzählen der Gestalten, wie sie selbst bei Frans Hals nicht ganz überwunden ist, verschwindet hier völlig: Es ist aus dem Doelenstück die Darstellung eines Vorganges geworden: Nicht eines solchen, der an sich Teilnahme fordert: Eine Gruppe von Soldaten, die im Begriff steht, aus einem Thor hervortreten, ihre Waffen prüfen, sich zu einer geregelten Schar erst zu ordnen: Nicht ein Heer von fester Kriegszucht, sondern Bürgerschützen, von denen jeder für sich eine Persönlichkeit ist, die im Rahmen der ganzen Schar gewürdigt sein will. Man hat seiner Zeit das Bild nicht mit Zustimmung aufgenommen. Jedes Mitglied der Gruppe hatte seinen Beitrag zu zahlen und die im Hintergrund Stehenden murrten gegen diese Anordnung. Es dauerte lang, ehe Rembrandt den dritten ähnlichen Auftrag erhielt: Man konnte ihm nicht verzeihen, daß ihm die Menschen ein Stück des Bildes und nicht um ihrer selbst willen von höchster Bedeutung waren, daß in seinem Schaustück nicht jedem eine gute Rolle, sondern lediglich ein großer malerischer Gesamteindruck geschaffen war.

In seinen Einzelbildnissen steht Rembrandt auf der höchsten Stufe der Menschendarstellung. Aber er erhebt sich nur dort gewaltig über seine geschickten Zeitgenossen, wo er sich selbst den Gegenstand suchte und wo ihm durch diesen etwas anderes zu sagen gestattet war als das, was ein Besteller oder seine Anverwandte im Porträt suchen. Ihm stand eine alte Frau mit einem Labyrinth von Runzeln und mit dem ganzen Reichtum der Ausdrucksformen, die das Leben in diese hineinschreib, ihm stand das verwitterte Gesicht eines polnischen Edelmannes, die blitzartig wechselnden Züge eines verschmitzten Juden künstlerisch höher als die wohlgepflegte Tüchtigkeit der Ratsherren, Gelehrten und Großkaufleute. Geht man die Reihe seiner Einzelbildnisse durch, so versteht man, wie es kam, daß Rembrandt arm starb, van der Helst neben ihm reich wurde: Nicht die Bestellung lockte ihn, sondern das Bild. Man erkennt sehr bald, wieviel mehr Rembrandt solche Leute zu malen liebte, die er bezahlte, als solche, die ihn bezahlten; wie wenig er geneigt war, Bildnisse zu schaffen, die im Wohnzimmer des Dargestellten diesem zur Genugthuung hingen, wie sehr er an die Besitzer seiner Bilder künstlerische Anforderungen stellte.

3379. Radierungen

Was ihm die Seele aber vor allem bewegte, das hat er vorbereitend mit dem Griffel auf die Kupferplatte gezeichnet und dann, vielfach ändernd, auf der Leinwand gemalt: Es sind vor allem Erzählungen aus der Bibel, aus dem Alten Testament wie aus dem Leben Christi. Man merke wohl: Rubens und seine Genossen malten Kirchen- oder Andachtsbilder, Rembrandts Arbeiten sind Bilder schlechtweg, zwecklos im Sinne des Kirchendienstes. Ich wüßte nicht, daß je ein Gotteshaus nach ihnen verlangt hätte. Und selbst bei den fünf

Bildern aus der Leidensgeschichte Christi, die er für den Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien 1633—1638 schuf (jetzt in der Münchner Pinakothek), wissen wir, daß er für ihre Aufstellung viel Licht und Raum zu weiterem Zurücktreten forderte, daß sie also nicht für einen bestimmten Raum, für eine Kirche gemalt seien.

3380. Biblische Bilder.

Rubens kirchliche Bilder sind Darstellungen eines Vorganges: Es spielt sich dieser auf einer Art Bühne ab, so daß er klar und übersichtlich dem Beschauer vor Augen tritt. Rembrandt malt etwas ganz anderes: Er sucht den Vorgang innerlich zu erleben und steht im Geist mit im Bilde: Er will es nicht betrachten, sondern er will dabei sein. Rubens ist daher immer klar, verständlich; sein Bild ist rasch zu beschreiben, denn es liegt ihm ein in Worte zu fassender Gedanke unter; es erzählt eine Geschichte, die sich wieder erzählen läßt. Rembrandt war nicht so belesen, nicht so gebildet als sein großer Nebenbuhler: Seine Bilder sind empfunden, trüb, manchmal schwer verständlich und schwer erklärbar, weil sie mit den Sinnen verstanden werden müssen. Die Abneigung vor der feilen Schönheit, die vielen der an dem Italien-Laufen immer wieder krankenden Niederländer zu einem Evangelium der Kunst geworden war, beherrschte auch ihn. Nichts vermied er sorgsamer als das Gesetz der Italiener. Wenn je eine Unfreiheit an ihm zu bemerken ist, so entstand sie sicher dadurch, daß er einer schönheitlichen Phrase, wie sie jeder halbwegs Geübte zu jener Zeit zu machen verstand, aus dem Wege ging. Wieviel von seiner ganzen Abneigung gegen Farbenglanz mag auf die Rechnung seiner Absicht kommen, nicht wie Rubens zum Dekorateur zu werden! Von seinen frühesten Bildern an, wie der heiligen Familie (Pinakothek zu München, 1631), suchte er selbständig die Lage nach seinen eigenen Lebenserfahrungen zu ergründen, das Ereignis zu erleben, das heißt es an den Erfahrungen in Natur und Gesellschaft, die er selbst gemacht, in sich neu vollziehen zu lassen und erst aus dem inneren Mitempfinden heraus es darzustellen. So wird alles, was er malt, gehöre es welcher Geschichtszeit auch immer an, modern, holländisch, rembrandtisch, eine vollständig gereifte Dichtung in Farben; etwas, was man sehen muß, um es zu begreifen, etwas in Worten nicht Umschreibbares; etwas, was alltäglich erscheint und dabei doch von einer dämmernden Tiefe ist, daß es im Alltäglichen ein Stück des zeitlich Unvergänglichen in sich birgt. Ihm ist das Göttliche nicht das Weltferne, sondern das seelisch Nahe. Darin ist er der echte Vorläufer Spinozas. Er unterscheidet nicht die Substanzen, sondern sie sind ihm unendlich und daher in allen Teilen göttlich, sie sind als Ganzes Gott und außer Gott giebt es keine Substanz. Alles, was ist, ist in Gott und nichts kann ohne Gott sein oder vorgestellt werden. Wenn es sich also um das Darstellen der Heiligen handelt, so sucht Rembrandt es in dem ihm Geläufigen, von ihm Erkannten, und hofft, daß durch die vollkommene Darstellung dieses auch das Heilige zum vollkommenen Ausdruck gelange. Nicht daß er hierüber malerisch spintisiere: Ihm ist es eine eingeborene natürliche Weltweisheit, das Höchste in sich zu suchen und er findet daher in den eigenen Welterfahrungen der Gedanken und der Anschauung genug, um aus dieser heraus jeder künstlerischen Aufgabe gerecht zu werden. Da aber jedes seiner Bilder gewissermaßen ein Satz aus dem Selbstgespräch ist, das der Maler in Pinselstrichen führt, da es als Vorbedingung und Ziel die Ganzheit seines Wesens in sich faßt, steckt in jedem Werke so viel Eigenartiges, Umschleiertes, Mystisches, wie der echte Realismus ihn stets besitzt. Denn, wer die Natur begreifen gelernt hat, hat sie als ein Rätsel empfinden gelernt; wer dies zu lösen wähnt, beweist nur, daß er sie schlecht verstand.

3381. Bilder antiken Inhalts.

Rembrandts Gedankengänge sind immer einfach. Man thut immer unrecht, wenn man hinter seinen Bildern versteckte geistreiche Beziehungen sucht, er war keiner von jenen, die sich durch Geheimnisse und Beziehungsreichtum anziehend zu machen streben. So in seinen Bildern aus der Mythologie. An den eigenen Kindern hatte er wohl bemerkt, daß sie ihr Wasser nicht

Vgl. S. 436 M. 3380

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Rembrandt, Heilige Familie

Nach Photographie von Ad. Braun & Co., Dornach

halten können, wenn sie erschrecken: So muß es auch Ganymed ergangen sein, als ihn der Adler von der Erde fortholte (Gemäldegalerie zu Dresden). Er packt ihn am Hemdchen, das Kind schreit: Rembrandt wußte sehr wohl, daß das nicht eine antikische Auffassung sei. Aber die Sache mußte sich doch so abgespielt haben, und die schönsten Kinder sind im Schreien häßlich, die gesündesten immer zugleich die natürlichsten. Er wußte aus Eigenem, wie lieb man einen solchen brüllenden, pissenden Buben haben kann und wie lustig die vollkommene Natur ist. Ob die nackte weibliche Gestalt (Petersburg, Eremitage 1636) als eine Danae oder eine alttestamentliche Frau gedacht war, ist noch eine offene Streitfrage: Gegenstand der Darstellung ist für Rembrandt nur der Glanz des lebensprühenden Leibes, der sich von weißem Bette in leuchtendem Ton abhebt; das Ganze wohl weiter nichts das Bildnis eines schönen Weibes, das ein Liebhaber bestellte. Immer ist es das gerade Darauflosgehen auf das Ziel, die rücksichtslose Übertragung des Vorganges in den Kreis der schlicht sinnlichen Naturerfahrung, die Rembrandts Bilder geistreich und als Darstellung des echtesten Menschentums tief macht.

3383. Christus-Darstellungen.

In seiner Größe zeigt sich Rembrandt als Darsteller Christi. Sein ganzes Leben hindurch ist es ihm eine der wichtigsten Aufgaben in Bildern und Radierungen, sich von den gewaltigen Ereignissen im Leben des Herrn Rechenschaft zu geben. Die Bilderreihe in der Alten Pinakothek in München, die Jünger zu Emmaus (Louvre, 1648), die Anbetung (Buckingham-Palast, 1657) mögen als Beispiele dieser Art genannt werden, denen eine Reihe seiner berühmtesten Radierungen zur Seite stehen: Die Auferweckung des Lazarus, die Kreuzabnahme, die Kreuzigung, Christus heilt den Kranken (das sogenannte Hundertguldenblatt), Christus predigend und viele kleinere mehr. Christus ist für Rembrandt der Träger des Weltschmerzes, der Weltleiden. Er weiß den Helden des Gedankens zu finden in seiner Auferweckung. Keiner hat den Herrn größer erfaßt als hier der Niederländer. Die riesige Handbewegung des Lichtumflossenen und die stürmische Wirkung auf die Zuschauer, die wunderbar feine Beobachtung in der Haltung des Erwachenden: Da ist eine Lebendigkeit des Miterlebens, eine innere Notwendigkeit jeder Bewegung, jedes Ausdruckes, eine Raumweite und dazu ein mystisches Lichtstrahlen auf einem kleinen Blatte Papier vereint, die von der höchsten künstlerischen und menschlichen Weisheit zeugen. Ähnlich in der Kreuzabnahme, der gemalten wie der 1633 gestochenen. Zunächst einige Äußerlichkeiten. Wenn Rembrandt die Juden darstellen will, denkt er sie sich als Juden. Und da er als Nachbar des Amsterdamer Judenviertels deren genug kannte; weil er ahnen mochte, daß unter allen menschlichen Dingen die nationale Eigenart zu den dauerndsten gehört; da er darauf verzichtete, sich auf dem Wege der Geschichtsforschung in fremde Zeiten versetzen zu wollen, so liebte er die Juden als lebendige Vertreter der Bibel, wie er denn alttestamentarische Vorgänge mit besonderer Leidenschaft darstellte. Er hatte dazu wohl beobachtet, daß der schöne Mann meist nicht der beste, der tiefste Mann ist; daß sich innere und äußere Vorzüge nicht decken; und daß das Besondere, Starke, Gesteigerte sich im Körper nicht durch verstärkte Hinneigung zur Normalbildung äußert; Christus ist ihm daher ein Mann von ernster, ausdrucksvoller Miene, in der mehr die Stärke der Empfindung als äußere Schönheit das Feld behauptet. An ihn heran drängt sich das Leben in seiner Alltäglichkeit; und das, was den Herrn kennzeichnet, ist gewöhnlich nur die Fülle des Lichts, die ihn umgiebt. An sich des Menschen Sohn, wandelt er doch stets in der Klarheit. Das Licht erleuchtet zugleich sich selbst und die Finsternis, sagt Spinoza von seiner Philosophie. Bei Rembrandts Christus haftet es nicht am Körper; sondern es lebt in ihm, es umhüllt ihn, es sondert ihn vom Niederen: Der schönere Mann ist in der Kreuzigung der vornehm phantastisch gekleidete Jude, der in regungslosem Stolz zusieht, wie die Arbeiter sich mit der zermarterten Leiche placken, um sie nicht zu Boden

3383. Weitere biblische Darstellungen.

fallen zu lassen. In Johannes, der, ihn aufnehmend, zugreift, kämpft der Schmerz mit der Körperleistung, wie in dem Manne, der den Halbtoten auf des barmherzigen Samariters Geheiß (Radierung von 1632?) vom Pferde hebt. Der Schwerpunkt liegt aber in all den vielen Bildern, namentlich auch jenen des Alten Testaments, in der Kraft der Veranschaulichung des Vorganges, die alle Nebengestalten mitwirken läßt, so daß jeder sein Stück zur Belebung des Vorganges beiträgt. Simsons Hochzeit (Dresdner Galerie, 1638) ist ein Bild, das an Jordaens mahnt, die Darstellung eines Gastmahls, bei dem's hoch hergeht und der Wein seinen starken Anteil an der Stimmung hat. Aber die Zukunft spricht aus der Sachlage: Die Kälte der stolzen Braut und die wilde Kraftgestalt des um sie wenig bekümmerten, auf Händel sinnenden Bräutigams zeugen dafür. In der Radierung Der Tod Mariä (1639) herrscht eine solche Fülle des Ausdruckes vom wilden Schmerz bis zur beobachtenden Gleichgültigkeit, ohne daß irgendwo die Absicht sich vordrängt; in der Verkündigung bei den Hirten (Radierung von 1634) ein Aufruhr in Natur und Herde, ein stürmisches Hereinbrechen des göttlichen Lichtstrahles — überall die höchste Kühnheit in der Verwirklichung des Gedankens, ein blitzartiges Versenken in die Thatsache, das dem ruhigen Beschauer eine unerschöpfliche Fülle der Anregung bietet; stets mehr sagt, als der erste Blick vermuten läßt; stets den Geist anregt, das Geschaute fortspinnend zu erweitern.

Vergl. S. 381, N. 3238.

3384. Lebensführung.

Gerade seine sorglose und daher im Sinne des gemeinbürgerlichen Daseins verunglückte Lebensführung — auch Spinoza kam nicht zu einem geordneten Wohlstand, wie ihn jeder fleißige Handwerker zu erreichen hoffen darf — beweist, daß seine Bilder nicht in einer außer ihnen liegenden Absicht gemalt sind: Er wollte weder gefallen, noch wollte er neu sein. Er mußte so schaffen, wie er die Welt sah. Anerkannt wurde er von wenigen, die sich in sein Wesen zu vertiefen wußten, wenngleich beim ersten Auftreten seine Eigenart Aufsehen erweckte. Man vergaß ihn fast bei Lebzeiten; sein Name war durch zwei Jahrhunderte verdunkelt, um jetzt wieder in höchstem Glanze zu strahlen.

3385. Verhältnis zur Folgezeit.

Die Folgezeit hat Rembrandt nicht zu würdigen gewußt. Er hat wohl Schüler in großer Zahl angezogen, aber das Beste von ihm war nicht übertragbar. Weisheit läßt sich nicht vererben, das ist nur mit dem Wissen bis zu einem bestimmten Grade möglich. Was die späteren und auch die Zeitgenossen von ihm abstieß, war der Mangel an Schönheit, wenigstens an dem, was man unter ihr verstand: Der Mangel an dem Geschmack der Menge, namentlich der Gebildeten, Entsprechenden. Er blieb im Leben einsam und blieb es im Tode, weil er seinen Geschmack für sich hatte, weil er der individuellste Künstler aller Zeiten war. Man muß die Selbstentsagung besitzen, mit seinen Augen sehen zu wollen, soweit man es eben kann; soweit es möglich ist, sich in diese großen Maleraugen zu versetzen, um ihm gerecht zu werden: Eine Entsagung, die tausendfältig belohnt wird. Und dann verzieh man ihm nicht die Breite seines Vortrages, die Nichtachtung des Nebensächlichen. Man wird in seinen Bildern an Einzelheiten unendlich viel finden, sowie man sich völlig in sie hineinsah: Er liebte den Prunk, köstlichen Schmuck und köstliche Gewänder, aber sie waren ihm nicht Selbstzweck: Er liebte das Gold wegen seines Lichtes, nicht wegen seines Wertes. Man lobte wohl im 18. Jahrhundert die Kraft seines Pinsels, tadelte aber den Mangel an Vollendung in der Durchführung, das Vermitteln durch weiche Übergänge im Strich. Seine Zeichnung aber fand man unerträglich; zwar ausdrucksvoll, doch unedel; zwar voller Feuer, doch ohne Erhabenheit. Aber allerzeit erkannte man doch in Dankbarkeit oder in Ablehnung seinen Eifer an, die Natur zu erfassen, seine Wahrheit; die Treue und Einfalt seiner Absicht nicht zu verschönern, aber aus Eigenem heraus seinem Geiste Ausdruck zu leihen. Er würde einer der größten Maler geworden sein, urteilte man, wenn Rom sein Vaterland gewesen wäre oder er mit geistreichen Personen Umgang gehabt hätte. Wir urteilen anders: Er

wurde einer der größten Maler, weil er ganz in sich lebte; und weil er in sich genug fand, um unerschöpflich reich zu werden. Er wäre vielleicht groß genug gewesen, um selbst in Rom nicht zu verkümmern, wie so viele seiner Landsleute! Rembrandt trug das Schicksal Shakespeares: Hinter ihnen her kommt die Zeit romanischer Bildung, katholischer Siege: Der Protestantismus und das Germanentum waren im Weichen; die Individualität erlag der Regel; die Antike stand auf als der Moloch, dem alles nationale Blut geopfert wurde. Selbst die Riesengröße germanischer Thaten konnten die von den Strahlen Roms Geblendeten nicht abhalten, sie zu vergessen, sie zu verneinen. Seit das Mutterland germanischer Thatkraft, aus tausend Wunden blutend, den Riesenkampf gegen Rom zunächst mit den Waffen ausfocht, fehlte der Gesamtheit der Volksgenossen die Kraft, sich seiner geistigen Eigenart völlig zu besinnen. Erst als der Imperator gestürzt war, konnten sie sich wieder zu siegreichem Thun aufraffen. Sie fanden Shakespeare und Rembrandt, Luther und Dürer wieder sich zum Heile. Und noch heute ringen sie gegen die Fessel Roms!

3386. Schule Rembrandts.

Tiefer als auf das ihn umgebende Volk und als auf die Gebildeten Antwerpens war Rembrands Einfluß auf seine Berufsgenossen, die teils seine Mitstrebenden wurden, ohne eigentlich seine Schüler zu sein. So sein Jugendgenosse war Jan Livens (geb. 1607 zu Leiden, lange sein Mitschüler, seit 1631 in England, 1635—1644 in Antwerpen, später meist in Amsterdam, † daselbst 1674). Er nahm von Rembrandt zunächst die Errungenschaft von dessen Jugend auf, die Belebung der italienisierenden Braunmalerei durch das Licht zum Goldton, der bei ihm gelegentlich einen Stich ins Graugrüne erhält. Aber er ist bestrebt, Rembrandts „Fehler“ zu vermeiden, indem er sich mehr an die schönheitliche Regel hält, akademischer zeichnet und mehr auf eine allseitig gleichmäßige Durchbildung des Bildes hinarbeitet. Ähnlich Salomon Koninck (geb. zu Amsterdam 1609, † daselbst 1656) und seine Brüder Jakob (geb. zu Amsterdam vor 1616, früh auf Reisen, † in Dänemark nach 1708) und Philips (geb. zu Amsterdam 1619, † daselbst 1688). Meister, die sehr gut geeignet sind, in Rembrandts Art einzuführen, das Handwerkliche seiner Kunst zu erklären: sie schufen aus diesem heraus vortreffliche Bilder von warmem, tiefem Ton, ohne ihn im eigentlichen Wesen, in der Selbständigkeit des Geistes, treffen zu können.

Am nächsten kam ihm hierin wohl Ferdinand Bol (geb. zu Dordrecht 1616, † zu Amsterdam 1680), namentlich in seinen herrlichen Bildnissen und Doelenstücken, in denen er die Kraft seines Meisters mit einer köstlichen Klarheit und Durchsichtigkeit des Tones verbindet; und Govaert Flinck (geb. zu Kleve 1615, † zu Amsterdam 1660). Beide sahen mehr auf zeichnerische Abrundung als ihr Meister, suchten den Übergang von dessen Eigenart zu der sonst allgemein üblichen Kunst zu finden. Jakob Andriaensz Backer (geb. 1608 zu Haarlingen, † zu Amsterdam 1651), Gerbrand van den Eeckhout (geb. zu Amsterdam 1621, † daselbst 1674), Jan Victors (geb. zu Amsterdam 1620, † daselbst nach 1672) und andere tüchtige Meister mehr hielten sich zumeist in der Farbe, in deren Umkleidung mit dem Goldtone des gelben Lichtes an des Lehrers Vorbild, glänzten vorzugsweise in Bildnissen; hielten sich aber in ihren biblischen Darstellungen gerne an die akademischere Auffassung, an eine klare, duftigere Tonbehandlung, an eine sorgfältige Vermeidung dessen, was über den landesüblichen Realismus hinausgeht. Sie sind überlegter als ihr Meister und bestanden daher auch vor dem Urteil ihrer Zeitgenossen glücklicher. Die Halbheiten, die ihnen durchschlüpften, erschienen damals wohl als Verbesserungen.

In Delft waren die beiden Fabritius, Karel († daselbst 1654) und Bernhard († nach 1672), feine Beobachter und sichere Maler; in Dordrecht Samuel van Hoogstraaten (geb. zu Dordrecht 1626, † daselbst 1678), Nicolas Maes (geb. zu Dortrecht 1632, † zu Amsterdam 1693) und Aert de Gelder (geb. zu Dordrecht 1645, † daselbst

3383. Weitere biblische Darstellungen.

fallen zu lassen. In Johannes, der, ihn aufnehmend, zugreift, kämpft der Schmerz mit der Körperleistung, wie in dem Manne, der den Halbtoten auf des barmherzigen Samariters Geheiß (Radierung von 1632?) vom Pferde hebt. Der Schwerpunkt liegt aber in all den vielen Bildern, namentlich auch jenen des Alten Testaments, in der Kraft der Veranschaulichung des Vorganges, die alle Nebengestalten mitwirken läßt, so daß jeder sein Stück zur Belebung des Vorganges beiträgt. Simsons Hochzeit (Dresdner Galerie, 1638) ist ein Bild, das an Jordaens mahnt, die Darstellung eines Gastmahls, bei dem's hoch hergeht und der Wein seinen starken Anteil an der Stimmung hat. Aber die Zukunft spricht aus der Sachlage: Die Kälte der stolzen Braut und die wilde Kraftgestalt des um sie wenig bekümmerten, auf Händel sinnenden Bräutigams zeugen dafür. In der Radierung Der Tod Mariä (1639) herrscht eine solche Fülle des Ausdruckes vom wilden Schmerz bis zur beobachtenden Gleichgültigkeit, ohne daß irgendwo die Absicht sich vordrängt; in der Verkündigung bei den Hirten (Radierung von 1634) ein Aufruhr in Natur und Herde, ein stürmisches Hereinbrechen des göttlichen Lichtstrahles — überall die höchste Kühnheit in der Verwirklichung des Gedankens, ein blitzartiges Versenken in die Thatsache, das dem ruhigen Beschauer eine unerschöpfliche Fülle der Anregung bietet; stets mehr sagt, als der erste Blick vermuten läßt; stets den Geist anregt, das Geschaute fortspinnend zu erweitern.

Vergl. S. 381, M. 3336.

3384. Lebensführung.

Gerade seine sorglose und daher im Sinne des gemeinbürgerlichen Daseins verunglückte Lebensführung — auch Spinoza kam nicht zu einem geordneten Wohlstand, wie ihn jeder fleißige Handwerker zu erreichen hoffen darf — beweist, daß seine Bilder nicht in einer außer ihnen liegenden Absicht gemalt sind: Er wollte weder gefallen, noch wollte er neu sein. Er mußte so schaffen, wie er die Welt sah. Anerkannt wurde er von wenigen, die sich in sein Wesen zu vertiefen wußten, wenngleich beim ersten Auftreten seine Eigenart Aufsehen erweckte. Man vergaß ihn fast bei Lebzeiten; sein Name war durch zwei Jahrhunderte verdunkelt, um jetzt wieder in höchstem Glanze zu strahlen.

3385. Verhältnis zur Folgezeit.

Die Folgezeit hat Rembrandt nicht zu würdigen gewußt. Er hat wohl Schüler in großer Zahl angezogen, aber das Beste von ihm war nicht übertragbar. Weisheit läßt sich nicht vererben, das ist nur mit dem Wissen bis zu einem bestimmten Grade möglich. Was die späteren und auch die Zeitgenossen von ihm abstieß, war der Mangel an Schönheit, wenigstens an dem, was man unter ihr verstand: Der Mangel an dem Geschmack der Menge, namentlich der Gebildeten, Entsprechenden. Er blieb im Leben einsam und blieb es im Tode, weil er seinen Geschmack für sich hatte, weil er der individuellste Künstler aller Zeiten war. Man muß die Selbstentsagung besitzen, mit seinen Augen sehen zu wollen, soweit man es eben kann; soweit es möglich ist, sich in diese großen Maleraugen zu versetzen, um ihm gerecht zu werden: Eine Entsagung, die tausendfältig belohnt wird. Und dann verzieh man ihm nicht die Breite seines Vortrages, die Nichtachtung des Nebensächlichen. Man wird in seinen Bildern an Einzelheiten unendlich viel finden, sowie man sich völlig in sie hineinsah: Er liebte den Prunk, köstlichen Schmuck und köstliche Gewänder, aber sie waren ihm nicht Selbstzweck: Er liebte das Gold wegen seines Lichtes, nicht wegen seines Wertes. Man lobte wohl im 18. Jahrhundert die Kraft seines Pinsels, tadelte aber den Mangel an Vollendung in der Durchführung, das Vermitteln durch weiche Übergänge im Strich. Seine Zeichnung aber fand man unerträglich; zwar ausdrucksvoll, doch unedel; zwar voller Feuer, doch ohne Erhabenheit. Aber allerzeit erkannte man doch in Dankbarkeit oder in Ablehnung seinen Eifer an, die Natur zu erfassen, seine Wahrheit; die Treue und Einfalt seiner Absicht nicht zu verschönern, aber aus Eigenem heraus seinem Geiste Ausdruck zu leihen. Er würde einer der größten Maler geworden sein, urteilte man, wenn Rom sein Vaterland gewesen wäre oder er mit geistreichen Personen Umgang gehabt hätte. Wir urteilen anders: Er

wurde einer der größten Maler, weil er ganz in sich lebte; und weil er in sich genug fand, um unerschöpflich reich zu werden. Er wäre vielleicht groß genug gewesen, um selbst in Rom nicht zu verkümmern, wie so viele seiner Landsleute! Rembrandt trug das Schicksal Shakespeares: Hinter ihnen her kommt die Zeit romanischer Bildung, katholischer Siege: Der Protestantismus und das Germanentum waren im Weichen; die Individualität erlag der Regel; die Antike stand auf als der Moloch, dem alles nationale Blut geopfert wurde. Selbst die Riesengröße germanischer Thaten konnten die von den Strahlen Roms Geblendeten nicht abhalten, sie zu vergessen, sie zu verneinen. Seit das Mutterland germanischer Thatkraft, aus tausend Wunden blutend, den Riesenkampf gegen Rom zunächst mit den Waffen ausfocht, fehlte der Gesamtheit der Volksgenossen die Kraft, sich seiner geistigen Eigenart völlig zu besinnen. Erst als der Imperator gestürzt war, konnten sie sich wieder zu siegreichem Thun aufraffen. Sie fanden Shakespeare und Rembrandt, Luther und Dürer wieder sich zum Heile. Und noch heute ringen sie gegen die Fessel Roms!

3386. Schule Rembrandts.

Tiefer als auf das ihn umgebende Volk und als auf die Gebildeten Antwerpens war Rembrands Einfluß auf seine Berufsgenossen, die teils seine Mitstrebenden wurden, ohne eigentlich seine Schüler zu sein. So sein Jugendgenosse war Jan Livens (geb. 1607 zu Leiden, lange sein Mitschüler, seit 1631 in England, 1635—1644 in Antwerpen, später meist in Amsterdam, † daselbst 1674). Er nahm von Rembrandt zunächst die Errungenschaft von dessen Jugend auf, die Belebung der italienisierenden Braunmalerei durch das Licht zum Goldton, der bei ihm gelegentlich einen Stich ins Graugrüne erhält. Aber er ist bestrebt, Rembrandts „Fehler“ zu vermeiden, indem er sich mehr an die schönheitliche Regel hält, akademischer zeichnet und mehr auf eine allseitig gleichmäßige Durchbildung des Bildes hinarbeitet. Ähnlich Salomon Koninck (geb. zu Amsterdam 1609, † daselbst 1656) und seine Brüder Jakob (geb. zu Amsterdam vor 1616, früh auf Reisen, † in Dänemark nach 1708) und Philips (geb. zu Amsterdam 1619, † daselbst 1688). Meister, die sehr gut geeignet sind, in Rembrandts Art einzuführen, das Handwerkliche seiner Kunst zu erklären: sie schufen aus diesem heraus vortreffliche Bilder von warmem, tiefem Ton, ohne ihn im eigentlichen Wesen, in der Selbständigkeit des Geistes, treffen zu können.

Am nächsten kam ihm hierin wohl Ferdinand Bol (geb. zu Dordrecht 1616, † zu Amsterdam 1680), namentlich in seinen herrlichen Bildnissen und Doelenstücken, in denen er die Kraft seines Meisters mit einer köstlichen Klarheit und Durchsichtigkeit des Tones verbindet; und Govaert Flinck (geb. zu Kleve 1615, † zu Amsterdam 1660). Beide sahen mehr auf zeichnerische Abrundung als ihr Meister, suchten den Übergang von dessen Eigenart zu der sonst allgemein üblichen Kunst zu finden. Jakob Andriaensz Backer (geb. 1608 zu Haarlingen, † zu Amsterdam 1651), Gerbrand van den Eeckhout (geb. zu Amsterdam 1621, † daselbst 1674), Jan Victors (geb. zu Amsterdam 1620, † daselbst nach 1672) und andere tüchtige Meister mehr hielten sich zumeist in der Farbe, in deren Umkleidung mit dem Goldtone des gelben Lichtes an des Lehrers Vorbild, glänzten vorzugsweise in Bildnissen; hielten sich aber in ihren biblischen Darstellungen gerne an die akademischere Auffassung, an eine klare, duftigere Tonbehandlung, an eine sorgfältige Vermeidung dessen, was über den landesüblichen Realismus hinausgeht. Sie sind überlegter als ihr Meister und bestanden daher auch vor dem Urteil ihrer Zeitgenossen glücklicher. Die Halbheiten, die ihnen durchschlüpften, erschienen damals wohl als Verbesserungen.

In Delft waren die beiden Fabritius, Karel († daselbst 1654) und Bernhard († nach 1672), feine Beobachter und sichere Maler; in Dordrecht Samuel van Hoogstraaten (geb. zu Dordrecht 1626, † daselbst 1678), Nicolas Maes (geb. zu Dortrecht 1632, † zu Amsterdam 1693) und Aert de Gelder (geb. zu Dordrecht 1645, † daselbst

1727), in Haarlem Romeyn de Hooghe (geb. zu Amsterdam 1645, † zu Haarlem 1708, namentlich bekannt als Zeichner und Stecher) und Willem de Poorster († nach 1645), die als Sitten- und zum Teil im Rembrandtschen Sinne als Geschichtsmaler die Empfindung für Tonreichtum und für das Lichtspiel aufrecht erhielten. Am glänzendsten zeigt sich dies an Jan Vermeer (geb. zu Delft 1632, † daselbst 1675). Freilich hatte dieser noch eines anderen Meisters Anregung in sich aufgenommen, des Pieter de Hooghe (geb. 1630, † nach 1677 in Amsterdam).

3387. Pieter de Hooghe.

Waren die Amsterdamer Kunstgenossen Rembrandts von der Absicht beseelt, die Eigenart des Meisters mit der akademisch gültigen Zeichnungsweise möglichst in Einklang zu bringen, so war es Hooghes Absicht, den Ton der Bilder vom Braun auf das Weiß des Tageslichtes umzustimmen. Schon Hoogstraaten zeigt solche Versuche, das Braun abzustreifen und aus der Mystik der Farbe in die Helligkeit auch einer koloristischen Wirklichkeit vorzudringen. Bei Hooghe wird diesem Ziele das ganze Bild gewidmet. Er liebt es, sehr einfache, absichtlich unbeachtliche Gegenstände zu malen: Einen Blick aus einer durchsonnten Stube ins Freie, gegen das Fenster oder die Thüre zu; den Winkel eines holländisch nüchternen Hofes, eines bescheidenen Gartens mit einigen gleichgültigen Menschen, die man oft genug nur vom Rücken sieht, genügen ihm als Vorwurf. Er erzählt nichts in seinen Bildern, er schnurrt nur wie ein Kater behaglich in der Sonne. Denn sein ganzes Streben ist, diese Sonne in ihrem Licht zu malen, im Gegensatz zu Rembrandt zu zeigen, daß sie die letzten Winkel der Zimmer erhellt, daß sie im Bilde auch ohne den Gegensatz von Dunkel zu leuchten vermag, und daß ihr Licht weiß ist und nicht gelb zu sein braucht. Malerisch ist zweifellos von Rembrandt zu Hooghe wieder ein mächtiger Fortschritt zu vermerken, wenn anders das Erkennen der Wahrheit auch in der Kunst ein solcher ist. So wenig Hooghe sich müht, über das zur hohen Vollendung gebrachte thatsächliche Sehen hinaus sich zu vertiefen, so groß erscheint er als Beobachter, als ein Finder in der Natur: Entdeckungen werden ja oft wieder verloren und müssen dann neu gemacht werden. Die Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sie das Weißlicht der Sonne wieder zu sehen und darzustellen gelernt hatten, fanden in den Galerien mit Staunen in de Hooghe einen ihnen zunächst noch überlegenen Vorgänger, der freilich seiner Zeit wenig Nachfolger gehabt hatte.

Vergl. S. 132, M. 2604.

3388. Jan Vermeer.

Einer von ihnen ist Vermeer: In seinem Dresdner Bilde Der Liebeshandel ist er von einer erstaunlichen Farbigkeit: Das Bild wirkt wie buntes Glas, funkelt in den leuchtendsten Tönen; erzählt einen, gerade unter so gesteigerter Beleuchtung nicht eben erfreulichen Inhalt. Später aber trat Vermeer Hooghe in dessen Malweise zur Seite, so daß er sogar oft mit ihm verwechselt wird: Er malt ein Stück Delft, eine Gracht, eine Straße, eine Stube, ein paar Menschen. Er verzichtet sogar auf die Durchblicke, die Hooghe so liebt. Seine Töne sind bläulicher oder gelblicher, nicht ganz von der Klarheit und nicht ganz von der Ruhe jener bei Hooghe; er ist auch im Gegenstand farbiger: Rote Ziegel, blaue Gewänder liebt er besonders ins Licht zu stellen; das Gelb spricht ein entschiedenes Wort in den Gesamtaccorden: Aber über alles das siegt die Helligkeit und die Frische des Lichtes, dessen begeisterter Priester er war, gleich seinem Genossen. Was im Licht lag, schien ihm schön, darstellenswert; sein Geist ist wieder rein der eines Malers: Gesehenes darzustellen ist der Inbegriff seines Denkens, seiner freudigen Thatkraft.

37) Niederländische Bildnerei und Baukunst.

3389. Die Holzbildnerei.

Die Bildnerei verlor in Flandern nicht an Bedeutung. Sie hielt sich dauernd auf einer wenigstens mit der Geschichtsmalerei verwandten Höhe; sie wurde unmittelbar weniger durch Rubens Einfluß berührt und blieb daher länger anstrebend, suchend, fortbildend. Sie hatte

ihre wesentlichen Aufgaben in den Kirchen. Es wiederholte sich die Erscheinung des endenden 15. Jahrhunderts: Mit dem kirchlichen Kampf kamen die ihm zunächst dienenden Geräte in den Vordergrund der Ausschmückung: Die Kanzeln; und als zweites, durch die von den Jesuiten zu einem der hauptsächlichsten Mittel zur Umbildung der Geister berufene Ohrenbeichte: der Beichtstuhl. Mit dem Zuwachs an Macht, Reichtum und Ruhm des Besitzes bei den übrigen Kirchengemeinschaften und in den Bistümern, kam noch hinzu das kostbar ausgebildete Chorgestühl. Selbstverständlich forderte auch der Altar, den die Maler mit ihren nun mehr und mehr auf Fernwirkung berechneten Bildern zierten, eine entsprechende bildnerische Ausstattung.

3390. Kanzeln.

War schon an den deutschen Kanzeln der Renaissance nicht selten die Bildsäule des Moses oder eines Engels als Träger des Predigtstuhles benützt worden, so bildeten die Vlamen diesen Gedanken weiter aus. Der symbolisch-naturalistische Vorwurf lag der Zeit zu nahe, um ihn nicht vielfach umgewandelt zu verwerten. Erasmus Quellin schuf für die Jesuitenkirche zu Brügge die knieende Gestalt eines Engels als Träger und begann somit die bisher in stiller Haltung verwertete Karyatide zu einem Gegenstand flüssigerer Komposition zu machen. Es deckt sich das mit der in ganz Niederland wachsenden Vorliebe für naturalistisches Blumenornament, dem einzigen Gegenstück gegen das immer reicher und schwulstiger werdende Kartuschenwerk nach Francquaerts Manier, also einer bildnerischen Thätigkeit, die gleichen Wegs mit der malerischen des Jesuiten Daniel Zeghers geht, des Blumenmalers, der das Gewinde um das Heiligenbild zu Ehren brachte.

Vergl. S. 374, M. 3220.

Vergl. S. 425, M. 3365.

Diese Kunstformen wurden rasch, namentlich von den Holzschnitzern aufgenommen. Eine volle, breit ausladende, deftige Schmuckweise mit reichlicher Verwendung des bequem sich allen Anforderungen anordnenden Figürlichen, kam an allen kirchlichen Geräten in Übung. Schon 1658 begann Quellinus in Gemeinschaft mit seinem Sohne Artus Quellinus der Ältere (geb. zu Antwerpen 1609, † daselbst 1668) das Stuhlwerk in St. Jakob zu Antwerpen mit gewundenen Säulen und Rankenwerk in den Formen, wie sie Duquesnoy in Rom am Tabernakel zu St. Peter bildete. Man schritt in der Auflösung der architektonischen Form durch die bildnerische weiter an den Beichtstühlen: An jenen zu St. Paul in Antwerpen bilden überlebensgroße Holzfiguren, Engelgestalten und Heilige von lebhafter Bewegung den Abschluß der Hörwände nach vorn, wie den der Sitze, ein Gedanke, der in der Folge vielfach aufgenommen wurde. Damit war der Großbildnerei in Holz der Weg in die Kirchen eröffnet: Sie wurde für die Folgezeit das wichtigste Gebiet niederländischer Plastik.

3391. Artus Quellin d. Ä.

Den Ton gab wohl in erster Linie Artus Quellin an. In Rom unter Duquesnoy gebildet, nahm er dessen für die Zeit auffallende Schlichtheit und Würde an und verwendete sie mit Glück an den zahlreichen Arbeiten, mit denen er Antwerpen schmückte. Namentlich in der Jesuitenkirche schuf er neben Colin de Nole eine Anzahl tüchtiger, glücklich bewegter Statuen von Heiligen. Besser noch sind seine antiken Bildsäulen, die mit einer Ruhe und Schlichtheit in der Haltung und einer lebendigen Fülle des Körpers behandelt sind, die ihnen einen höheren Wert schaffen sollten, als sie in der allgemeinen Schätzung genießen. Quellin war auch Bildschnitzer: St. Paul, die Kirche der Dominikaner, wie St. Jakob in Antwerpen erhielten von ihm prachtvolles Gestühl und Altäre in dem flüssigen, vielbewegten Stil, der nun bald auch ganz Deutschland zu eigen wurde.

Vergl. S. 373, M. 3218.

Als man an die bildnerische Ausstattung des Amsterdamer Rathauses herantrat, versicherte man sich seiner Mitwirkung. Dort schuf er im Eintrittssaale, der sogenannte Vierschaar, eine Reihe von Flachbildern von großer Ausdehnung zwischen Karyatiden, sowie die Statuen der Gerechtigkeit und Weisheit. Es sind dies Werke von hoher Meisterschaft, echte Übertragungen des Rubensstiles auf die Bildnerei, malerisch und lebendig in der Bewegung,

ihrem Inhalt nach jedoch klassisch empfunden. Ähnlich die großartigen Giebelfelder von je über 23 m Länge und 6 m Höhe, in denen die Amsterdamische Magd und die Göttin des Handels stürmische Huldigungen von alle Weltteile vergegenwärtigendem Seewesen erhält. Endlich im großen Saal acht antike Götter in stark erhabener Arbeit. Neben ihm war unter anderen am Rathaus thätig Rombout Verhulst (geb. zu Mecheln 1624, † im Haag 1698?), der dort die Verschwiegenheit und die Treue, zwei hervorragende Flachbilder schuf, dann das Grabmal des berühmten Seehelden Tromp († 1653, in der Oudekerk zu Delft), die Bildwerke der Wage zu Leiden (nach 1659), das Marmorgrabmal des Barons van In- und Knyphausen in Midwolde bei Groningen (seit 1664) meißelte: Den Verschiedenen noch nach alter Art als Leiche, lang hingestreckt, neben ihm die Witwe in reicher Witwentracht lagernd; Werke von erstaunlicher Lebenswahrheit, von der echtesten Bildniskunst des Landes getragene Schöpfungen eines herzhaften Realismus. Der Admirale Kortenaar († 1665, in der Laurentzkirche in Rotterdam), van Gent († 1672, im Dom zu Utrecht), de Ruyter († 1676, in der Nieuwekerk zu Amsterdam) und mehrere andere Grabmäler erheben sich im Wert auf die Stufe der besten Schützenbilder und reihen Verhulst den ersten Meistern seines Heimatlandes ein.

3392. Rombout Verhulst.

3393. Lukas Fayd'herbe.

Die in den Niederlanden seit Jahrhunderten blühende Denkmalkunst erhielt sich auf gleicher Höhe. Wenngleich Idealgestalten, wie die Heiligen an den Pfeilern von St. Gudula zu Brüssel (von Jerome Duquesnoy und Lukas Fayd'herbe, geb. zu Mecheln 1617, † daselbst 1697), selten über eine in bewegten Linien arbeitende, etwas sperrige Wuchtigkeit und Formenbreite zu feineren Werten vorschreiten, wenn die Altäre zumeist einen ziemlich wüsten Prunk an Ornament und Figuren zeigen, der stark absticht gegen die Renaissanceumrahmungen, die noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich waren, so zeigt sich doch in der Bildnisplastik die Kraft der niederländischen Bildnerei gesund und tüchtig.

3394. Weitere Meister.

So erwuchs den Niederlanden in Frans Dusart (einem Wallonen) ein ausgezeichneter Bildniskünstler. In Rom gebildet, wendete er sich früh nach England und war in der Mitte des Jahrhunderts im Haag thätig, mehrfach für den brandenburgischen Hof beschäftigt: Seine Bildsäule des jugendlichen Großen Kurfürsten (1651) in Charlottenburg, eine Anzahl Büsten in Potsdam zeigen ihn als einen Meister von hervorragender Schärfe der Beobachtung und einer schlichten Wahrheitsliebe, die Schritt hält mit jener der besten Maler seiner Zeit. Ein älterer verwandter Meister war Hubert Lesueur († zu London um 1652), der noch aus Jean Boulognes Schule hervorging und in London die prächtige Reiterstatue König Karls I. auf Charing Croß schuf (1633), sowie in der Westminsterabtei die vornehme Büste des Sir Thomas Richardson (1638) und die Statue des Sir George Villiers, Graf von Buckingham († 1628), der Anne Lady Cottington († 1633) und anderes mehr. Neben diesen fürs Ausland thätigen Meistern war Bartholomäus Eggers (geb. um 1620, † vor 1692) für Berlin thätig, der unter anderem den trefflichen, wenn auch nicht eben geistreichen Kurfürstenstatuen für den Alabastersaal in Berlin und einige vorzügliche Reliefs im Sinne des Quellin schuf. Von ihm stammt auch das Grab des Admirals Wassenaar († 1665) in der Jakobskirche im Haag. Artus Quellin der Jüngere (geb. zu St. Truiden 1625, † zu Antwerpen 1670?) hat in Antwerpen das Grab des Bischofs Capello für die Kathedrale, für Westminster in London jenes des Thomas Thynne (1682) geschaffen. Dort übernahm Grinling Gibbons (geb. zu Rotterdam 1648, † zu London 1721) die Führung in der Bildnerei: Seine Statue König Jakobs II. in Whitehall, die Denkmäler Newtons in Westminster, des Viscount Camden in Exton, das Gestühl von St. Paul in London und vieles andere seiner leicht schaffenden Hände machen ihn zu einem wichtigen Gliede in der Kunstentwicklung Englands. Neben ihm wirkte Cajus Gabriel Cibber (geb. zu Flensburg 1630, † 1700 zu London), der seine Studien in Rom machte, aber in England

namentlich als Schnitzer arbeitete. Er schmückte die von Edward Jarman erbaute Börse (nach 1666) mit Königsstatuen und war an zahlreichen anderen Werken beteiligt, die dort nach dem großen Brand von London entstanden. Gleichen Ursprunges dürfte der Meister David Sapovius gewesen sein, der in Danzig des großen Schlüters Lehrer wurde; oder Kaspar Günther, der dort 1663 für den brandenburgischen Hof Büsten römischer Kaiser herstellte; oder jener Artus Sitte, der das Denkmal des Generals Sparr in der Marienkirche zu Berlin (1663 vollendet) schuf. Pieter Ricx (Grab des Admirals de With, † 1658, in der Laurentzkirche zu Rotterdam), Artis de With (Grab des Admirals van der Hulst, nach 1666, in der Oudekerk zu Amsterdam), Jan Millich (aus Antwerpen, Schöpfer von 27 Marmorstatuen in Drottningholm in Schweden, seit 1660) — all dies sind Meister, deren lebensvolle, kräftige, vollsaftige Gestalten man unschwer als niederländisch wieder erkennt. In gleichem Stil wirkte Just de Cort (Giusto le Court aus Antwerpen) in Venedig, wo er 1656—1682 nachweisbar ist. Er schuf in seiner Vaterstadt ein viel gerühmtes Marmorbild der Madonna für den Dom, in Venedig ein Werk eigenartiger Symbolik, die Pest, die vor der Madonna flieht (in Sta. Maria della Salute). Besondere Anerkennung fand er in Venedig als vielgesuchter Lehrer seiner Kunst. Unter den Schülern, die er dort bildete, erscheinen mehrere mit dem Namen Grupello, dem wir im Norden wieder begegnen werden.

3395. Gabriel von Grupello. Vergl. S. 290, M. 2097.

Endlich begann auch die niederländische Kunst, wie dies in England auch seit dieser Zeit geübt wurde, das Denkmal auf öffentliche Plätze zu versetzen. De Keyzers Bildsäule des Erasmus von Rotterdam war hierin vorausgegangen. Dem Kurfürst Max Emanuel, der 1691—1701 Statthalter der Niederlande war, wurde in Brüssel ein solches aufgestellt (1694 zerstört), das den bayerischen Fürsten in klassischem Gewande zeigte. Diesen Einflüssen des wachsenden Klassizismus setzte sich Gabriel von Grupello (geb. zu Geerhaertsbergen 1644, † 1730) mit Erfolg entgegen, der bis 1711 die prächtige Reiterstatue des pfälzischen Kurfürsten Johann Wilhelm zu Düsseldorf schuf, ein Werk, das durch seine ruhige von Übertreibungen freie Auffassung, in seiner echten Denkmalhaltung und der Größe der Auffassung zu den besten Reiterstatuen des Jahrhunderts gehört. Derselbe ausgezeichnete Künstler schuf in der „Statua" zu Mannheim ein Denkmal der pfälzischen Kriege gegen Frankreich (erst 1741 aufgestellt), eine Steinpyramide mit reichster Umkleidung von etwas gehäuftem, aber an sich sicher und flott modelliertem Schmuck an allegorischen Gestalten, Waffen und Gerät von gegen 12 m Höhe. Im Garten von Schwetzingen bei Heidelberg, in Brüssel und Düsseldorf sind noch eine Reihe Einzelgestalten des Künstlers von feiner Durchbildung und sicherem Gefühl für Umriß zu sehen. Auch sein Schüler Pieter van den Branden erwies sich in der Gruppe von Flußgöttern in Mannheim (1719) als ein tüchtiger, die Massen geschickt handhabender Meister.

3396. Reiterdenkmale.

Pfalz und Brandenburg waren nicht die einzigen Länder, die sich der niederländischen Bildnerei bedienten: Namentlich nach Frankreich erfolgte eine ununterbrochene Einwanderung, seit dort Ludwig XIV. eine neue Kunstheimat zu schaffen begann. Wir werden dort die Reihe der Meister zu betrachten haben, darunter in Martin van den Bogaert den Neubeleber des Reiterdenkmals auch in Frankreich: Durch Lesueur, Grupello und ihn war dieses großartigste Motiv, wie es Jean Boulogne und Tacca weitergebildet hatten, einer neuen Entwicklung zugeführt worden, die in Deutschland ihre Vollendung finden sollte.

3397. Kirchliche Bildnerei.

Die Hauptquelle der Kunst blieb aber die katholische Kirche. Den Geist der Rubensschule trug nun Fayd'herbe in die Architektur. Seine Jesuitenkirche zu Löwen (1650 bis 1666) ist noch eine Anlehnung an altromanische Bauten, nun schon ein Werk mit kräftig entwickeltem Querschiff, sichtlich den Kirchen Genuas (Sta. Annunziata, S. Siro) nachgeahmt,

mit reichen Säulenarkaden im Langhaus. Ähnlich, mit noch stärker ausgebildetem Querhaus, die Beguinenkirche zu Brüssel (1657—1676) und endlich als drittes Hauptwerk des Meisters Notre Dame d'Hanswyck zu Mecheln (1663—1678) mit sehr merkwürdiger, in die Mitte des dreischiffigen Langhauses eingeschobener Kuppelanlage. Besonders merkwürdig sind die prächtigen Schauseiten dieser Kirchen, in denen sich die vlämische Kraft und strotzende Gesundheit in kühnen Bildungen ergeht; Werke von scharf gesonderter Eigenart, in denen sich das barocke Grundempfinden immer wieder mit heimischen Zügen verbindet, namentlich der germanische Zug nach Höhenentwicklung, das Vorherrschen lotrechter Linien sein Recht behält.

3398. Zunfthäuser.

Derselbe Geist offenbart sich in den prächtigen Zunfthäusern, die am Hauptplatz von Brüssel nach der Beschießung der Stadt von 1695 entstanden. Hier fördert noch einmal die barocke Grundstimmung Werke von kühnstem Geist, wahre Jubellieder frischer Weltlust hervor, freilich aber auch schon manche Anlage von mehr klassischer Richtung, wie sie damals in Frankreich und Holland zur Aufnahme gekommen war.

3399. Kanzeln.

Die innere Ausschmückung der Kirchen teilten die Holzschnitzer mit den Malern. Namentlich die Kanzeln wurden zum Gegenstande kühnsten bildnerischen Aufbaues. Jerome Duquesnoy ließ drei Engel den Predigtstuhl der Liebfrauenkirche zu Dendermonde tragen; Artus Quellin d. Ä. schuf für die Georgskirche zu Antwerpen (jetzt in der Kirche zu Vilvoorden) ein prächtiges Werk ähnlicher Anordnung; sein Schüler Ludowick Willemsens (geb. 1630, † 1702), der um den Fuß wieder drei lebensgroße Gestalten stellte, schmückte Brüstung wie Schalldeckel mit Kinderfiguren. Die Kanzeln in der Nikolauskirche zu Gent (1670, von Gery Picq) und St. Martin zu Kortijk, in der von Fayd'herbe und Jerome Duquesnoy mit Bildwerken geschmückten Beguinenkirche zu Mecheln, in der Rekolektenkirche zu Antwerpen (von Matthias van Beveren, geb. 1630, † 1690), in der der Kanzelfuß bereits zur Darstellung eines Vorganges benützt wurde: Der heilige Franz, von Engeln umgeben; die Kanzel in St. Lupus zu Namen und andere mehr steigern die Lebendigkeit des Umrisses und weisen immer stärkere Versuche mit einem Realismus auf, der den in Holzfarbe belassenen Großschnitzwerken einen neuen Gedanken unterlegt, nämlich sie zu Aufbauten aus der Natur unmittelbar nachgebildeten Dingen und Gestalten macht.

3400. Chorgestühl.

Ähnlich das Chorgestühl: Immer stärker erscheint auch hier der Realismus. Während die beiden Artus Quellin in dem Chorgestühl von St. Jakob zu Antwerpen (1658—1670) noch in bewegter Architektur sich halten, wächst in der Folge das Figürliche an Bedeutung. Überall macht sich der neue Reichtum der Geistlichkeit in mächtigen Anordnungen dieser Art geltend: Willemsens schnitzt das Gestühl von St. Bernart zu Antwerpen, Michiel Vervoort mit Pieter Sutter das von St. Michael in Gent mit Vollfiguren, wie diese zuerst an den Beichtstühlen Anwendung fanden. So an St. Paul in Antwerpen von Artus Quellin der Jüngere und Willemsens mit ihren je vier lebensgroßen, in breitem Schnitt ausgeführten Engelgestalten; in St. Gudula zu Brüssel von Jan van Delen. Nach und nach werden ähnliche Anordnungen in den reicheren Kirchen zur Regel.

3401. Spätere Kanzeln.

Noch glänzender entfaltete sich die Anordnung der Kanzeln unter dem Einfluß des Naturalismus im 18. Jahrhundert. Wilhelm Ignaz Kerricx (geb. zu Antwerpen 1682, † 1745) setzte in dem für Notre Dame d'Hanswyck geschaffenen Werke die vier Evangelisten um den Kanzelfuß, umgab den Schalldeckel schon mit Nachbildungen von Vorhängen; Michel Vervoort bildete den Schalldeckel für St. Bernart in Antwerpen als ein von Engeln getragenes, zwischen zwei Bäumen ruhendes Zeltdach aus, während die Treppen einem Laubzaun gleichen, auf dessen Pfosten sich Vögel wiegen; dann schnitzte er in Gemeinschaft mit Theodoor Verhaegen und J. F. Bockstruijns in St. Rombout zu Mecheln einen Felsenaufbau mit den Frauen vor Christi Kreuz. Ja, diese Kunst hält sich bis zum Ende des Jahrhunderts in

vielen Beispielen lebenskräftig, länger fast als die Malerei, als ein tüchtiges Glied des europäischen Schaffens.

3402. Töpferei. Vergl. S. 377, N. 3230.

Gegenüber diesem barocken Wirken erscheint Baukunst und Kunstgewerbe im Norden empirisch, geneigt, sich fremden Vorbildern anzulehnen. Der Handel bot diese in erster Linie. Immer großartig blühte in Delft die Töpferei: Sie wurde zu einem in Massen erzeugenden Gewerbe, das in seinem Gebiet die Welt beherrsche. Der deutsche Wettbewerb war rasch überwunden, seit in Delft nicht nur die Zahl, sondern auch die Güte der Erzeugnisse sich immer mehr steigerte. Auf dem glänzenden Weiß der derben Glasur erzielte man durch Malerei mit Blau hohe künstlerische Wirkungen. Ein Maler, wie Frederik van Frytom, schuf auf großen Platten Landschaften, die in der Reihe der Werke hoher Kunst genannt zu werden verdienen; Abraham de Kooge (1648—1667 wirksam) trat wirklich aus dem Kreis der Bildermaler in den der Plateelbacker über. Das ganze Gebiet der holländischen Landschafterei wurde zum Schmuck der Gefäße herangezogen; auch das Sittenbild bürgerte sich in dieser Kunstart ein, biblische und mythologische Vorgänge treten hier und da auf. Die Delftmalerei zeigte sich auf dem Wege der italienischen Majolika, indem sie über das ihr eigentlich zugehörende Gebiet in die hohe Kunst hinüberzugreifen versuchte. Die zahlreichen aus Japan eingeführten Porzellane boten hierin aber zum Heile des Gewerbes Halt. Aelbregh de Keyzer (seit 1642 thätig) ist einer der ersten, der ihre Art nachahmte, die Landschaft in orientalischer Weise zu stilisieren und mit allerhand Getier zu beleben trachtete. Die Malerei verlor so viel an festem Wurzeln in der Natur, wie sie an eigentlich dekorativer Wirkung gewann. In vielfach wechselnder Technik, oft unter vierfachem Brande des kostbar in Blau, Grün und Rot, manchmal auch in Gelb und einem rötlichen Schwarz gezierten Gegenstandes, wußten bis tief ins 18. Jahrhundert hinein die Delfter der Einfuhr aus dem fernen Osten, wie auch den in Europa entstehenden Porzellanfabriken erfolgreichen Widerstand zu leisten.

3403. Spitzenklöppelei.

Groß waren die Niederländer dauernd in der Spitzenklöppelei. In Spanien mußte der König Philipp III. gegen die Verschwendung in Spitzenkragen sich einsetzen, die wie ein Zoll auf der vornehmen Gesellschaft des Landes ruhte; in England suchte man sich zeitweilig durch Einfuhrverbote zu schützen. Der feine Flachs, der bei Halle, Rebecq und Rognon wuchs, den man in feuchten Kellern spann, da in trockener Luft leicht der Faden brach, machte aus den Brüsseler Spitzen in allen vornehmen Kreisen begehrte Kunstwerke. Noch heute erkennt man leichter als sonst in dem Gewirr von Nachahmungen, die in diesem Gewerbegebiet heimisch war, die kostbaren Erzeugnisse der Hauptstadt Flanderns heraus, neben jenen von Valensin und Mecheln. Überall im Lande regten sich die Klöppel: Die Hauptstädte waren nicht bloß die wichtigsten Erzeugnisorte, sondern namentlich auch die Lager, auf denen die Kaufleute fast ganz Europas ihre Einkäufe bewirkten.

3404. Ledertapeten. Vergl. I. S. 675, N. 2193.

Die Ledertapete, spanischen Ursprunges, fand in Brüssel, Antwerpen und Mecheln eine überaus reiche Bearbeitung. Nur selten ließ man dem Leder seine natürliche Farbe, sondern man überzog die in reichen Mustern gepreßte Haut mit Silber, goldigem Lack und lebhaften, emailartig wirkenden Farben, um so für die Wände eine bald in ganz Europa beliebte und namentlich in Frankreich nachgeahmte, tieffarbige Gesamtwirkung, einen vorzüglichen Hintergrund für leuchtende Bilder zu erhalten.

3405. Teppichweberei. Vergl. S. 374, N. 3223.

Die nationale Kunst des Teppichwebens hatte immer noch in den Niederlanden ihren stärksten Rückhalt. Freilich erwiesen sich für sie die Kriegszeiten als besonders schädigend. Doch wurden ihr die Spanier keineswegs ausschließlich zu Schädlingen. Der Herzog Alba griff mehrfach in ihr Getriebe ein, er ließ seine Thaten in Bildwebereien durch Willem de Pannemaker darstellen, ähnlich jenen, die dieser für Karl V. geschaffen hatte. Es giebt nicht

viel niederländische Bilder, in denen so breit Geschichtliches vorgetragen wird, als in diesen Webereien: Sie geben Bildnisse und Stadtansichten, sie bilden sich fast zu Landkarten aus. So an den der Schlachten des Erzherzogs Albert, sieben von Martin Reymbouts in Brüssel gewobenen Teppichen und jenen für England bestellten des Frans Spierincks. Ähnlich faßten die Holländer die Aufgabe der Bildweberei. Der Teppich bot immer noch eine Entschädigung für das namentlich dort fehlende Geschichtsbild. Middelburg, Haarlem, Herzogenbusch und Delft entwickelten ausgebreitete Thätigkeit. Hendrik Cornelis Vroom (geb. zu Haarlem 1566, † daselbst 1640), der Seemaler, arbeitete für sie; Cornelis Claesz. van Wieringen (thätig daselbst etwa 1600—1623) und Pieter de Grebber (thätig daselbst etwa 1628—1650) zeichneten die figurenreichen Kartons für die Ausschmückung des Ritterschaftssaales im Haarlemer Rathaus: Vorgänge aus der Geschichte der Stadt. Karel van Mander der Jüngere, † 1623, fertigte 1616 die Entwürfe für die mächtigen Teppiche, die die Schlösser zu Kopenhagen schmückten. Zu Mitte des Jahrhunderts ließ die Kunst freilich an Bedeutung nach, wuchs der Wettbewerb in fremden Ländern. Die Webersippe van dem Borcht wob nach David Teniers d. J. prächtige Zeichnungen Darstellungen aus dem bürgerlichen und bäurischen Leben der Niederlande (im Kurländer Palais zu Dresden); wie sich denn im Bildteppich überhaupt das niederländische Sittenbild zuerst ins Große übertragen zeigt.

Vergl. S. 383, N. 3244.

3406. Tiefbau.

Die Blüte der Töpferei war eine Folge der Seeschiffahrt: Die Flußschiffahrt hatte nicht minder großen Einfluß auf das Volksleben. Träge und langsam fließen die Ströme durch die fetten Lande. Es bedurfte gewaltiger Arbeit, um ihren Lauf zu regeln, die Sümpfe zu entwässern, Verbindungslinien zu schaffen. Bald rühmte sich Holland, daß hier kein Tropfen Wasser mehr in seinem ursprünglichen Bette laufe. Seit dazu in den spanischen Kriegen der Baumeister von Erdwerken und nassen Gräben zu Ansehen gelangt, seit 1630 durch den Kriegsbaumeister Freitag die neue Befestigungsweise mit nassen Gräben, weit ausgelegten Vorwerken und Unterwall zur Bestreichung der Fronten zum System ausgebildet worden war, die dann später Menno van Coehoorn (geb. 1641 zu Leeuwarden, † im Haag 1704) so erfolgreich zu dem herrschenden weitergestaltete, wurde Holland zur hohen Schule für den Erd- und Wasserbau.

Vergl. S. 285, N. 2982.

3407. Städtebau.

Die gerade Linie kam durch diesen zu hohen Ehren: Man findet sie in Holland zuerst mit aller Entschiedenheit auf den Stadtbau angewendet: Entscheidend war hier Amsterdam mit jenen neuen Stadtvierteln, die sich seit dem raschen Emporwachsen der Stadt in der Landseite um den halbkreisförmigen Stadtkern legten. Die parallel der alten Ummauerung in geknickten Linien gezogenen Grachten, die diese begleitenden und im rechten Winkel schneidenden Straßenlinien erheben sich zwar nirgends zu größerer Anordnung, zeugen aber von dem praktischen Sinn der Häupter des nordischen Venedig.

3408. Gartenbau.

Ähnlich im Gartenbau. Es ist sehr merkwürdig, zu sehen, wie das Volk, das die gemalte Landschaft von allen Kompositionskünsten befreite und auf die schlichte Natur stellte, seine Gärten vorzugsweise auf Kunst einrichtete. Meines Wissens ist es nur selten vorgekommen, daß ein Maler einen Garten malte: Es befand sich hier also ein Zwiespalt im Geschmack der Nation, oder richtiger: Die alte gekünsteltere Auffassung, wie sie in den Entwürfen eines Vredeman de Vries auftritt, wurde von den Gärtnern nie überwunden. Freilich lagen die Verhältnisse besonders ungünstig: Selten fand sich in den Gärten eine Anhöhe, die zur Steigerung der Wirkung verwendet werden konnte. Hatte schon der den Seevölkern eigene Sinn für das Merkwürdige, Fremdländische dahin geführt, daß Holland das Mutterland für das Einleben fremder Pflanzen wurde, so blieb es auch jenes, in dem die Schere am ausgiebigsten im Gebrauch erhielt. Die Eibe wurde in zierliche Formen als Beetumrahmung geschnitten; die Auslegung teppichartiger Muster, die geometrische Aufteilung der

Vergl. S. 290, N. 2998.

wagrechten Fläche, die Umrahmung der Mittelfelder durch Gräben und das Auftürmen kleiner, künstlicher Berge aus dem gewonnenen Erdreich sind die üblichen Erscheinungen für die holländischen Gärten, deren Zahl bald eine außerordentlich große wurde und deren Vorbild einen weithin verbreiteten Einfluß gewann. Die niederländischen Fürstinnen im Auslande schienen gerade diese Gärten am wenigsten entbehren zu wollen: Oranienbaum bei Dessau (1663) und Petersburg (1714), Oranienburg bei Potsdam (1665) sind schon dem Namen nach Zeugnis dafür. In Holland selbst waren Zorgvliet beim Haag, Hoatsholerdijk (1638 vollendet), Rijswijk bei Delft (1672), Loo bei Apeldoorn, der von Moritz von Nassau erbaute Garten bei Kleve und andere berühmte Anlagen solche Gärten von sorgfältiger geometrischer Planung und reichem Besitz an seltenen und merkwürdigen Pflanzen: Denn die Blumenzüchterei war einer der wichtigsten Zweige der holländischen Gärtnerkunst.

38) Spanien unter Philipp II.

3409. Italienischer Einfluß.

Das Umsatteln von der Nachahmung der niederländischen zur Aufnahme der italienischen Kunst erschien den Spaniern in der Folgezeit als der Sieg der Schönheit über die Barbarei. Es gab mithin nicht viel Wahl in den Wegen, die ein anstrebender Künstler einzuschlagen hatte, seit man wußte, daß Italien allein die „große" Kunst geschaffen, diejenige der Niederlande damit entthront habe.

3410. Bildnerei; Ordoniez.

Der ausgezeichnete spanische Bildhauer Bartholome Ordoniez (geb. zu Burgos? † zu Carrara 1520?), der 1517 in Neapel seine Studien gemacht, 1519 nach Carrara übergesiedelt war, wurde einer der eifrigsten Vermittler der neuen Art. Er schuf Grabdenkmäler, auf denen der Tote auf reichem Steinsarge liegend dargestellt ist: Das des Don Juan in S. Thomas zu Avila, der Trascoro in der Kathedrale zu Barcelona (erst 1562 vollendet), das Grab des Kardinals Ximenes für die Universität in Alcala de Henares, der Familie Fonseca in Sta. Maria zu Coca. Es wird ihm endlich als herrlichstes Werk das Grab Philipps des Schönen und seiner Gattin Johanna (1524—1526!) in Granada zugeschrieben, das im Wettbewerb mit den älteren dortigen Arbeiten des Domenico Fancelli entstand: In all diesem zeigt sich die vollendete Formenkenntnis, der freie Fluß der Glieder, wie sie Italien erzeugt hat, die Weichheit der Bewegung, die Größe der über ängstliches Nachbilden im Kleinen sich erhebenden Auffassung und die feine Empfindung für Linie.

3411. Berruguete.

Mehr steigert sich dies in dem gefeiertsten unter den spanischen Frühmeistern der Renaissance, in Alonso Berruguete (geb. um 1480 zu Paredes de Nava, 1520 von Rom zurückgekehrt, † 1561 zu Toledo). Auch er hat in Italien, nun aber schon unter Michelangelo und Andrea del Sarto, sehr fleißige Studien gemacht; sie gaben sich wie man nun urteilen will, entweder ohne Wahl, jedem Eindruck hin, oder sie wurden mit einem ungewöhnlich weiten Blick für vielerlei Schönheit betrieben. Nicht nur die gegenwärtigen Meister, nicht nur die Fürsten der Florentiner Schule hat er genau beobachtet, sondern auch für die ältere Bildnerei und Malerei wie für die Antike behielt er das Auge offen. Aber keiner stand ihm über Michelangelo: Die Kühnheit des Großmeisters reißt ihn hin, sie wird sein Ziel, erschien ihm als das Ziel höchster Kunst überhaupt. Das geht aus seinen bildnerischen Hauptwerken hervor, namentlich an den kleinen Alabasterbildsäulen des Chores in der Kathedrale zu Toledo. Aber wie es einmal im Wesen der Nachahmung liegt, so führte den leidenschaftlichen Spanier sein Weg bald über das Ziel hinaus zu einer Bewegtheit der Form, die von der Verzerrung nicht mehr weit abliegt. Wenigstens giebt es ihm zugeschriebene Werke von heftiger Übertreibung in der Haltung, die neben anderen, vornehmen und schlicht gehaltenen die bisher nicht genug geklärte Entwicklungsgeschichte des Meisters und seiner Schule erläutern dürften.

Den Übergang zur späteren Kunst vermittelt Damian Forment (aus Huesca?, † 1533), der sich mit sicherem Blick dem italienischen Geschmacke anschloß und diesen mit gesundem Sinn für die Natur vereinte. In seinen Altar der Pilarkathedrale (1511) und der Seo zu Saragossa, sowie jenem zu Huesca erfüllt er mit vornehm gehaltenen Flachbildern die noch gotischen Umrahmungen. Er ist nur Bildhauer. Ebenso Diego Morlanes, dessen Thor der Kirche Sta. Engracia zu Saragossa (1505 begonnen) und anderes mehr dem Übergange der Spanier zur italienischen Kunst, der zunächst sich an der Westküste bemerkbar macht, dienten.

3412. Malerei; Becerra.

Gaspar Becerra (geb. zu Baeza 1520, † zu Madrid 1570), den die Spanier neben Berruguete als den wichtigsten Vertreter des neuen Stiles ansehen, kam auch aus Rom, wo er Vasari und Daniele da Volterra als Gehilfe gedient hatte, nach Kastilien; er hatte von seinen Meistern die Kunst als Wissenschaft zu erlernen gestrebt und suchte sie in ihrem ganzen Umfange zu erfassen; ja, auch als Anatom der Kenntnis des menschlichen Körpers Vertiefung zu geben Man merkt es denn auch seinen Arbeiten an (Altar zu Astorga, 1558—1569), daß ihm das italienische Vorbild, die dort erlernte Art, die Natur zu sehen, über dieser selbst steht. Auch in seinen Malereien (im Pardoschlosse) ist er bereits völlig Manierist, ein Maler von Schule, weniger von Persönlichkeit. Verwandt diesem ist Luis Morales (seit 1546 thätig, † 1586 in seiner Geburtsstadt Badajoz), der freilich, obgleich vielfach für den Hof thätig, Spanien nie verließ. Er ist sichtlich noch in der Härte der Zeichnung, der starken Herausbildung der Einzelfarbe niederländischer Empfindung voll, erfüllt sie aber mit spanischer Glut des Glaubens, mit einer stürmischen Gottergebenheit und Schmerzensfreude, neben der die Anklänge an Fremdes als nebensächlich zurücktreten: Das Fremde aber ist noch vorwiegend nordisch: Dürers Stiche regen ihn an. Der Ausdruck steht ihm über der Schönheit, die Tiefe über der Anmut. Und gerade ihn nannten die Spanier den Göttlichen, in ihm sahen sie ihr Innerstes am vornehmsten verkörpert. Man halte seine unter der Last von Weh und äußerer Bedrängnis aufseufzenden Christus- und Jungfraugestalten neben jene der etwa gleichzeitigen Bolognesen, um zu erkennen, wie anders sich tiefe Ergriffenheit und wie anders sich künstlerische Geschicklichkeit äußert. Freilich wäre es dabei nicht nötig gewesen, daß Morales so arg ins Spukhafte verfiel, so gar auf das Erschrecken, auf grausige Zuckungen von Leib und Seele sein Absehen gerichtet hätte.

3413. Morales.

3414. Navarrete.

Neben ihm Juan Fernandez Navarrete (genannt El Mudo, der Stumme, geb. zu Logronio um 1526, lernt in Venedig, seit etwa 1568 in Spanien, † zu Toledo 1579), der an die Kunst erst des Giulio Romano, dann des Tizian sein Herz hingegeben hatte. Zur Ausmalung des Escorial berufen (1568), verharrte er innerhalb des italienischen Kunstkreises. Man sieht in seinen Gemälden viel Anklänge an seine Vorbilder; aber eine gewisse Selbständigkeit im Erfassen der Menschenarten ließ ihn doch den Italienern als nicht ganz einer der ihrigen erscheinen: Seine Härte und Eckigkeit ist ebenso ein Rest seiner spanischen Grundnatur wie seine höhere koloristische Kraft. Auch bei Vicente Juan Macip (genannt Joanes, geb. 1507? in Valencia?, † 1579) ist wieder mehr die Absicht als das Ergebnis italienisch; volksartig bleibt er namentlich in der Heftigkeit, mit der die meist kirchlichen Vorgänge geschildert sind. Man hat ihn den Raffael Spaniens genannt, mit Recht nur insofern, als er vielfach half, von der niederländischen zur Florentiner Schule hinüberzuführen. Luis de Vargas (geb. zu Sevilla 1502, † 1568) hat in seiner Vaterstadt die neue Kunst eingeführt, indem er sich als ein tüchtiger und in vieler Beziehung eigenartiger Meister mehr der Zeichnung als der Farbe hervorthat: Er wagte es doch schon, z. B. in seiner Geburt Christi, nicht nur die Hirten, sondern auch die Jungfrau zu Sevillanern zu machen, das Tagesleben in das noch schulmäßig aufgebaute Bild hineinzutragen und den Himmel mit seinen Engeln und dem segnenden Gottvater dazu: Weltliches und Überirdisches dicht bei-

3415. Italienische Schule.

sammen, wie es einer wunderdürstigen Zeit gebührt. Seine Schüler Pedro de Villegas Marmolejo (geb. zu Sevilla 1520, † 1597) und Pablo de Cespedes (geb. zu Cordoba 1538, † daselbst 1608), dieser berühmt namentlich als Kunstschriftsteller, arbeiteten sich mehr und mehr in die Behandlung der italienischen Großmalerei ein. Alonso Sanchez Coello (geb. zu Benifairo um 1515, † zu Madrid 1590), der gefeierte Bildnismaler des spanischen Hofes, der sich wohl an Anton van Mor bildete, schuf sorgfältige, in der Einzelheit durchgebildete Arbeiten von tüchtiger Sachlichkeit, doch ohne höheren Schwung; eine Art, die sein Schüler Juan Pantoja de la Cruz (geb. zu Madrid 1551, † vor 1609) mit schwindender Kraft fortführte.

Wie in allen Ländern, so blühte in Spanien diesen Nachempfindern großer Ruhm. Die gebildete Welt dankte ihnen die Übermittlung der höchsten Leistungen der Kunst. Sie benannte sie nach den großen Meistern, denen sie nacheiferten; glaubte sie diesen geistesverwandt, da sie ihnen formverwandt sich darstellten. Es war eines jener Zeitalter der Selbstbefriedigung und des künstlerischen Glückes, in denen der Kampf zu schweigen und das Gelingen vollkommen schien, — bis sich zeigte, daß nur in der Äußerung der eigenen Art ein wirkliches Gelingen zu erhoffen sei, daß ein Volk künstlerisch zu sich selbst sprechen müsse, um einen Ton zu finden, den alle Völker verstehen und bewundern.

3416. Niederländische Schule.

Einstweilen teilten die Spanier ihren Ruhm im eigenen Lande mit Niederländern und Italienern. Jener Pieter van Kempen (Maese Pedro Campania, geb. zu Brüssel 1503, seit 1530 in Bologna, später in Rom, war 1548 in Sevilla, seit 1560 in Brüssel, † daselbst 1580) war zweifellos ein hochbegabter Meister, der zu einem der Begründer der Schule von Sevilla wurde, nicht als Niederländer, sondern um seiner italienischen Kunstart willen. Joachim Uitewael (aus Utrecht), Ferdinand Sturm (aus Zierikzee), Jan C. Vermeyen, Karls V. Schlachtenmaler, Michael Coxie, Anton van Mor haben vorübergehend ihre Werkstätte in Spanien aufgeschlagen, herbeigerufen durch die habsburgischen Fürsten. Auch sonst begegnet man noch den Niederländern vielfach in der spanischen Malerei, wie denn ihre Kupferstiche in aller Künstler Händen, in Spanien selbst Niederländer vielfach thätig waren.

Vergl. S. 282, N. 2972. Vergl. S. 302, N. 3031, 3032.

Ähnlich bei den Bildhauern: Juan de Juni († 1614? zu Valladolid), Vlame von Geburt, war berühmt als Meister der Anatomie, durch die Größe seiner Gestaltung, die Kühnheit seiner Bewegung: Der Hochaltar der Kathedrale zu Osma, die Kreuzabnahme in Sta. Maria la Antigua zu Valladolid (1556) und andere Arbeiten mehr zeigen ihn in den Fußstapfen Michelangelos.

3417. Der Hof.

Der Hof hielt nicht nur an der Mitwirkung der nordischen Unterthanen, sondern auch an jener der Italiener fest. Der Umschwung, den die Hingabe an Italien brachte, war sehr hart: Von der Ungebundenheit einer in Formenreichtum schwelgenden Schmuckkunst zur strengsten Regelrichtigkeit: Keine Mischstile mehr, in denen man so arg gesündigt hatte gegen die Gesetze der Maße und Verhältnisse, keine Willkür und Übertreibung: Dafür Schlichtheit im Zierwerk, Einfachheit im Ausdruck; nicht mehr die sorgfältige Einzelbeobachtung des Menschen, sondern die große Manier Roms. Die geschwungenen Umrißlinien, die breiten Farbenmassen, den planmäßigen Aufbau brachte die Freskomalerei des Vargas; Cespedes trug die Formensicherheit der Zuccaro und mit ihr die völlig an ihr Ende gelangte römische Kunst hinzu, jene der Weltstadt ohne volkstümlichen Hintergrund, der ins Leere verfallenden Schönheitsliebe.

3418. Baukunst. 3419. Der Escorial.

König Philipp II. herrschte über das Land: Sein Bau ist der Escorial. Wir haben an anderer Stelle das Werk und seinen Meister behandelt. Mit einem Schlage ist die Frührenaissance vernichtet, ist die römische Formensprache Bramantes, verdunkelt durch spanische

Vergl. S. 336, M. 3118. Gedankenhärte, in das Land des blühenden Gestaltungsdranges getragen. Eiserne Gesetzmäßigkeit, Ordnungen ohne ein schmückendes Beiwerk, eine herbe Zurückhaltung, eine nur in ernster Macht, nicht in Freuden schwelgende Verschlossenheit: Die Tage frühmittelalterlicher Düsterheit brachen wieder in der Baukunst an. Nüchterner, ernster noch als die Kirche des Escorial erscheinen die anstoßenden Baulichkeiten. Man vergleicht ihre Anlage, die um mehrere quadratische Höfe wieder zu einem Geviert wird, mit dem Roste des Heiligen, dem die Kirche geweiht ist, des Laurentius. Ein Kreuzen starrer, eiserner Linien, so im Grundriß, so auch im Aufriß. Die Maler, die zum Bau hinzugezogen wurden, suchten zwar redlich durch Vergl. S. 337, M. 3121. die Farbe etwas Heiterkeit in das Werk zu tragen. An der Spitze Pellegrino Tibaldi Vergl. S. 348, M. 3153. und Federigo Zuccaro: Ihre Werke sind Übertragungen einer fremden Kunst, für Spanien nicht wichtiger als die außerhalb des Landes gemalten, fertig dahin kommenden, beispielsweise als die Bilder Tizians für die alte, während des Baues benutzte Kirche, einen rechtwinkligen Saal mit schöner von Juan Bautista de Toledo errichteter Treppe.

3420a. Madrid.

Wie das finstere Schloß in den Bergen, so war die Hauptstadt Philipps II., Madrid, ein Werk königlichen Willens. Seit 1561 zu dieser Würde erhoben, nun der Mittelpunkt eines Weltreiches und als solcher mit Absicht in den Mittelpunkt Spaniens gelegt, wuchs sie rasch und überflügelte die alten Hauptstädte, Valladolid und Toledo. Sie wuchs nicht aus sich heraus, sondern aus dem Zuzug, der von allen Seiten nach ihr hinströmte. Sie trug daher auch alle Eigenschaften solcher Großstädte: Lärmisch und voller Menschengewühl, ohne jene traunliche Winkel, in denen sich eine Sonderart bilden und ausgestalten kann, ohne ein in Sitte und Lebensanschauung gleich geartetes Volk, ohne die Geister bindende Überlieferungen erwies sie sich jedem Neuen, Glänzenden, Auffallenden gegenüber schwach, nachgiebig, aufnahmebereit; doch ohne Kraft Eigenes zu schaffen, als eine jener Städte, die Kunst verbrauchen, nicht erzeugen; eine Genossin von Rom, vom Paris der nachmittelalterlichen Geschichte und von Berlin. Die Straßen entstanden planlos, die Häuser stiegen in kunstarmer Bildung rasch empor: An der Plaza mayor, die 1619 Juan de Mora als Glanzpunkt der neuen Hauptstadt anlegte, zeigt sich ein klarer, wenngleich nüchterner Entwurf. Ein Rechteck von etwa 120 zu 100 m, bestimmt den Autos de Fe und den Stiergefechten als Stätte zu dienen.

3420b. Herrera.

Aber auch sonst, wohin Herrera, Philipps II. leitender Baumeister, sich wendete, dieselbe Strenge. Er baute den die Stadt beherrschenden Alcassar zu Toledo, den 1537 Alonso de Covarrubias im Stil formenfreudiger Frührenaissance begonnen hatte, seit 1551 in ernster Größe aus; er trug in die gestaltungsreiche, lebhafte Hauptandelsstadt des Südens, nach Sevilla, diese Formen in der Casa de Contratacion (Börse, 1583—1598), einem ernsten, nach antikem Gesetz geschaffenen Bau, der kaum etwas Spanisches an sich trägt. Daß aber dies auch nicht in dem italienischsten aller Architekten Philipps II. ganz zu unterdrücken war, beweist die Kathedrale zu Valladolid (1585 begonnen, nur teilweise ausgebaut, von Alberto Churriguera fortgeführt): Der Bau war als dreischiffiges Rechteck geplant, Vergl. S. 189, M. 2742. mit Kapellen ringsum außer an der Westseite, Türmen an den Ecken, einem Querschiff in der Mittelachse. Es sollte also der Grundriß des Domes von Salamanca und Sevilla, der auf Moscheengrundlage erdachte, den spanischen Anordnungen des Priesterchores angemessene, hier auf die schweren Formen der Hochrenaissance und gewaltige Verhältnisse (122 m Länge, $62^1/_2$ m Schiffbreite, etwa 40 m Höhe) übertragen werden.

3421. Portugal.

Im selben Geist bethätigt sich das Spanien Philipps II. und der Jesuitismus in Portugal, dessen übersprudelnd reiche Frührenaissance so wundersame Werke hervorgebracht

3422. Filippo Terzi.

hatte: Die klassische Regel siegt auch hier: Ein Italiener, Filippo Terzi († 1598), erhielt in Lissabon, seit 1572, schon unter König Sebastian, den entscheidenden Einfluß und

wahrte sich diesen erst recht nach dem Zusammenbruch des Staates: Er brachte die Grundform des Gesu zu Rom, den mächtigen tonnenbedeckten Saal mit Seitenkapellen, kurzem Querschiff und Kuppel im Westen zur Herrschaft. Sao Antao (1579—1652), Sta. Maria do Desterro (seit 1591), die seit dem großen Erdbeben von 1755 in Trümmern liegen, Sao Vicente de Fora (1582 begonnen), der seine Kuppel damals verlor, sind Zeugen dieser Übertragung. Die Schauseiten haben eine merkwürdige Übereinstimmung mit jener vom Salzburger Dom, die auf eine Beziehung Terzis zu Scamozzi schließen ließe; wie denn auch sein Terreao do Paco da Ribeira, das Schloß in Lissabon (1755 zerstört) venetianische Formen verrät. Die Kathedrale zu Coimbra (Se nova), S. Bento in Porto und manches andere mehr dort sind schulmäßig nach gleichen Grundsätzen durchgeführte Bauten.

3423. Oberitalienische Bauleute.

Wenn Terzi und seine zum Teil zu einer gewissen Selbständigkeit sich durchkämpfenden Schüler sich der eigentümlichen Festlichkeit der oberitalienischen Bauweise entkleiden können, so zeigen auch die Bauten der übrigen spanischen Provinzen Spuren ihrer Selbständigkeit, doch des gemeinsamen Strebens nach ernster Schlichtheit. So Neapel: Die Jesuitenkirche dort, Gesu nuovo, das Werk des Piedro Provedo (1584), betrachteten wir gemeinsam mit den italienischen Bauten der Zeit: Domenico Fontana aber, der 1592 nach der spanischen Hauptstadt am Fuße des Vesuvs berufen wurde, baute dort, unberührt von der Landesart, in den derbgroßen Formen des Rom der Reformzeit den Palazzo Reale (1600); sein Sohn Cesare Fontana den Palazzo de' Studi (jetzt Museo Nazionale, 1615), folgte ihm in dieser Richtung. Ein Juan Fontana schuf das Kloster de las Agustinas Recoletas (1598—1636) in Salamanca im lateinischen Kreuz, mit einer Fülle von Einlagearbeiten in den edelsten Marmorarten und Halbedelsteinen, wie sie in S. Martino in Neapel gleichzeitig auftraten. Diese Kirche baute Cosimo Fansaga (geb. zu Bergamo 1591, † 1678), ein Oberitaliener von römischer Schulung, der es verstand, sich rasch dem neuen Boden anzubequemen: Beweis dafür eben jener Umbau von S. Martino zu Neapel, den man dort für einen der schönsten Bauten der Welt hält, weil er zweifellos einer der reichsten ist: Kaum je ist die Verkleidung mit edlem Gestein weiter getrieben, kaum je ist die Architektur mehr unter die Herrschaft der farbenprächtigsten Buntheit gestellt worden. Der Orient schaut wieder in die italienische Kunst hinein, der Flächenschmuck beginnt siegreich gegen das bildnerische Element in der Kunst sich zu regen. Es ist nicht ein architektonischer, aber doch ein künstlerisch neuer Gedanke, der hier sich regt: Die Überwindung der Form durch die Farbe. In Neapel hatte auch in der Malerei sich ein neuer Zug gezeigt. Caravaggios feuriger Naturalismus hatte hier Boden gefaßt. Aber zunächst rangen noch die Raffaelisten mit den Michelangelisten um Einfluß und die große Aufgabe, eine jedem Vorwurf gewachsene Schule auszubilden. Als Typen für diese Bewegung mögen zwei Griechen gelten, deren einer in Neapel, der andere in Spanien zu Ansehen kam: Belisario Corenzio (geb. in Achaja 1558?, seit 1580 in Venedig, seit 1586 in Neapel, † daselbst 1643) und Domenico Theotocopuli (genannt el Greco, geb. auf Kreta um 1548, † zu Venedig 1625). Corenzio hatte, rasch und sicher des Tintoretto wie der Caracci Art erlernend, sich zu einem Schnellmaler von großer Sicherheit entwickelt. Neben Giambattista Caracciolo (geb. um 1580, † 1641) und dem Spanier Jusepe de Ribera brachte er das Kunstleben am neapolitanischen Hofe mit allen, auch unlauteren, Mitteln unter seine Herrschaft. Fabrizio Santafede (geb. zu Neapel um 1560, † daselbst 1634) und der schon als römischer Führer der raffaelischen Nachfolge genannte Cavaliere d'Arpino bildeten ihnen gegenüber die Gegenpartei in Neapel.

Vergl. S. 344, M. 3141.

3424. Neapel.

Vergl. S. 350, M. 3158.

3425. Griechische Maler.

Glänzender noch entwickelte sich Theotocopuli in Spanien. Als er 1575 dorthin kam, war er schon im Besitz aller der Mittel, die sich in Italien von einem gewandten und höchst begabten

Manne erlernen ließen. Sein Landsmann Antonio Vassilachi, genannt Aliense (geb. auf Melos 1556, † zu Venedig 1629), war ihm hierin mit gutem Erfolg vorangegangen. Theotocopuli brachte die Farbe Venedigs: In seinem Kalvarienberg für die Sakristei der Kathedrale zu Toledo (1587) zeigte er sich auf der Höhe einer starken, klaren Farbengebung. Aber der Beifall, den er fand, riß ihn zu immer größerer Kühnheit fort: Die sichere Beobachtung der Spanier, die er mit gleichem Eifer und gleichem Gelingen malte, wie einst die ihm ebenso volksfremden Italiener, machte ihn zu einem wichtigen Wegleiter für seine neue Heimat, der, vielleicht selbst von Moralez angeregt, auf die Erfassung der Umgebung, auf die Rückbildung ins Spanische wies. Dabei war er ein Kolorist, dessen Pinsel in Farben schwelgt, dessen Mache auf der äußersten Sicherheit der Überwindung der Leinwand, doch nicht so sehr in der des malerischen Gegenstandes beruht.

3426. Oberitalienische Bildhauer. Vergl. S. 303, M. 3122.

Einem Italiener fielen die wichtigsten bildnerischen Aufgaben in Spanien zu, dem vorher in den Niederlanden beschäftigten, jetzt in Mailand ansässigen Leone Leoni. Kaiser Karl V. wollte ihn 1556 nach Spanien herüberholen, er schickte aber statt seiner einen Sohn, Pompeo, der hier das Grabmal der Donna Juana, der Schwester Philipps II. († 1573), in den Descalzas reales zu Madrid fertigte, zu der die fein beobachtete knieende Statue bereits bei Lebzeiten vollendet wurde (bis 1572). Dann schuf er gemeinsam mit Jacopo da Trezzo (geb. zu Mailand, † zu Madrid 1589) und Giovanni Battista Comane (geb. im Mailändischen) nach Juan de Herreras einfachem und großem Plan den Altar der Kirche im Escorial (1579—1590). Comane hatte die Architektur zu fertigen: Die ganze geradlinige Chorwand von gegen 13 m Breite und 30 m Höhe ist in vier streng gezeichnete Ordnungen mit Jaspissäulen geteilt, in denen Bildwerke stehen. Der alte Leoni goß diese zunächst in Mailand, während Pompeo sie nur überarbeitete. Trezzo, der gleichfalls über Brüssel nach Madrid kam und als Medailleur dem Hofe diente, arbeitete namentlich das Tabernakel; Tibaldi und Francesco Zuccaro malten die Bilder: Nur der Entwurf ist spanisch!

3427. Pompeo Leoni.

Ähnlich an der Gruft der Könige im Escorial, die zu beiden Seiten an den Chorraum anstößt, in der Architektur dem Altar sich anschließend, die seit 1592 Pompeo mit den zehn knieenden Gestalten Kaiser Karls V. und König Philipps II. und ihrer Familie schmückte: Meisterwerke sicherer, ruhiger Formbehandlung und von überraschend feierlicher Wirkung dadurch, daß die Gestalten, auf ein Knäuel inmitten der weiträumigen Architektur gerückt, in dem vornehmen Raume ein wahrhaft fürstliches Dasein führen: Das Maßverhältnis zwischen Bildnerei und Baukunst ist hier ganz neu erfaßt! Eine Reihe weiterer Grabmäler, so des Kardinals Diego de Espinosa (seit 1577, Kirche Martin Munioz bei Segovia), des Großinquisitors Fernando de Valdes mit seinen Kaplänen (Kollegiatskirche zu Salas in Asturien, um 1576), des Herzogs und der Herzogin von Lerma (Museum zu Valladolid, ausgeführt von Juan de Arfe 1602), des Kardinals Herzog von Lerma oder seines Onkels Bernardo de Roxas (Kollegiatskirche zu Lerma), der Marquesa de Poza (Dominikanerkloster zu Polencia), führt deutlich vor, daß es sich hier um eine bestimmte, klare, künstlerische Absicht handelte, nämlich darum, die Plastik besonders lebhaft wirken zu lassen, indem der Bildner sie in eine ganz schlichte, schmucklose Architektur stellt: Pompeo Leoni wußte geschickt aus der Härte der Kunst des Herrera und seines Nachfolgers Francisco de Mora seine Folgerungen zu ziehen: Er verwendete sie zur Hebung seiner ernsten, kraftvollen Bildnisse.

3428. Oberitalienische Maler.

Auch in der Malerei blieben den Italienern die lohnendsten Aufgaben. In Madrid wirkte Bartolommeo Carducci (Carducho, geb. zu Florenz 1560, † bei Madrid 1608) und sein jüngerer Bruder Vicenzio Carducci (geb. zu Florenz 1578, † zu Madrid 1638). Der ältere hatte unter Zuccaro die Domkuppel zu Florenz ausmalen helfen, hatte seinem Bruder die leichte Überwindung der malerischen Schwierigkeiten durch die sichere Art der

Vergl. S. 473 M. 349]

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Velasquez, Die Krönung der Jungfrau

Nach Photographie von Ad. Braun & Co., Dornach.

Raffaelschüler hinterlassen, ohne ihn vor Rückfall in die spanische Düsterkeit der Phantasie, in den stark realistischen Zug des Volkes bewahren zu können. Angelo Nardi (geb. zu Florenz um 1601, † zu Madrid 1660 und Eugenio Cajesi (Caxes, geb. zu Madrid 1577, † 1642) standen ihm zur Seite, unter sich wetteifernd; den Spaniern gegenüber einig in der Gewißheit, die Verwalter des höchsten Kunsterbes zu sein, der florentinisch-römischen Schule. Nach Art der nie aus dem Schülerverhältnis ganz Entwachsenden, pochten sie auf das dem Lehrer entnommene, untrügliche Gesetz, auf die aus diesem stammende wissenschaftliche Begründung ihres Schaffens und auf ihre Verantwortung für die Reinhaltung der Kunst. Ihr ganzer Zorn richtet sich gegen den spanischen Realismus: So der gegen ihn thatsächlich keineswegs völlig gewappnete Vicenzio Carducci in seinen „Gesprächen über die Malerei" (1633 erschienen). Ihm macht der Gegenstand, die Höhe des Inhalts das Bild: Mit Verachtung spricht er von den Darstellungen moderner Gegenstände, den Küchenstücken, Trunkenbolden, den naturalistischen Heiligenbildern. Naturnachahmung sei weder Kunst noch Wissenschaft. Wohl seien Adam und Eva in vollendeter Körperschönheit aus Gottes Hand hervorgegangen, aber die Sünde habe die Schönheit in dieser Welt zerstört; und erst durch die Arbeit der großen Künstler sei sie wieder gefunden worden: Der wahre Meister müßte doppelten Sinnes sein: Ein Innenmaler, der die Absicht habe, mit Verstand und kundigem Urteil; und ein Außenmaler, der mit seinen Händen zu schaffen wisse. Aber der erstere sei der eigentliche Künstler: Er studiere die Kunst und ahme sie nicht nach; er habe die Natur im Gedächtnis und schaffe mittels der Einbildungskraft aus ihr heraus. Carducci wendet sich hiemit wohl vor allem gegen die am spanischen Hofe zu Ehren kommenden Niederländer, wenn er diese gleich nicht nennt: Kein großer Maler ist je Bildnismaler gewesen, ruft er aus; da ein solcher die Natur nicht durch Vernunft und durch die im ununterbrochenen Üben der Zeichnung erlangte Steigerung des Könnens verbessern dürfe, auf höhere Einsicht und auf Auswahl der Form verzichten müsse. Nur einer macht ihm beim Ausspruche seiner Ansicht Sorge: St. Lucas, der Maler-Evangelist, der Christi und Mariä Bildnis liefert: Folgen wir ihm, sagt Carducci, in seiner frommen Malweise, mit der er aus einer die ganze heilige Dreieinigkeit und alle Tugenden der Jungfrau zusammenfassenden Seele heraus nicht nachahmte, sondern schuf. Denn nicht die Wahrheit, die äußerliche Nachahmung, mache die hohe Kunst aus. Die Natur sei nicht in dem Seidenstoff und all dem Nebenwerk der Realisten zu suchen; nicht in der den Laien bestechenden Lebendigkeit; nicht in dem zu finden, was das Auge schlichtweg sehe: Sie müsse im Geist Michelangelos erfaßt, durch immer erneutes Zeichnen dem Geist eingeprägt, aus der Kenntnis der guten Formen und Verhältnisse erfunden, aus dem Geiste auf die Bildfläche aufgebaut werden. Sie beruhe auf einem tiefen Wissen der Form und des Ausdruckes; sie sei eine Gelehrsamkeit, die durch die großen Meister endgültig klar gelegt wurde; und die neu finden zu wollen, eine Vermessenheit sei.

1429. Carduccis Kunstlehre.

Solche Lehre hat zu allen Zeiten viel Freunde gehabt. Die künstlerische Seite der Kunst bedarf bestimmter Organe und bestimmter Vorbildung: Nämlich ein klar blickendes Auge und eine große Erfahrung hinsichtlich der Erscheinungsformen der Natur. Die wissenschaftliche Seite kann durch Gelehrsamkeit verstanden werden. Und in dem Lande der Jesuiten und Dominikaner, im Zeitalter von deren Führerschaft im Hochschulwesen war die Gelehrsamkeit weithin verbreitet. Man beschäftigte daher die Italiener, deren Bilder und Bücher man wohl verstand, mit Vorliebe, und führte dadurch herbei, daß auch diese sich spanischen Wünschen einordnen mußten: Sie setzen die hochtrabende Vornehmheit vor der Staffelei ganz entschieden beiseite, um spanisch „devot" zu sein. Namentlich malt Carducci Mönchsbilder, in denen er an düsterer Innigkeit mit den Spaniern wetteifert.

3430. Die Castello.

Vergl. S. 131, N. 2600; Vergl. S. 338, N. 3124.

Durch die immer wieder von neuem herüberwandernden Italiener wurde jedoch dieses Auffaugen fremder Einflüsse verzögert und gar verhindert. Namentlich die wandernden Norditaliener waren wie überall, so auch in dem Lande zu Hause, das damals politisch ihre Heimat beherrschte. Jener Giovanni Baptista Castello, (geb. 1509 zu Bergamo, † zu Madrid 1579), der in Genua zu Ruhm gekommen war, malte im Escorial und baute in Viso in der Sierra Morena Paläste. An ihn schloß sich alsbald eine ganze Sippe: Nicola Granelo Castello und Fabricio († 1617) waren seine Söhne, beide im Escorial thätige, namentlich als Schlachtenmaler anerkannte Künstler. In Sevilla tritt Agostino Castello (geb. zu Sevilla 1565, † zu Cordoba 1626) als Haupt einer zweiten Malersippe auf, die vielleicht mit den Italienern verwandt waren. Dessen Bruder Juan del Castello (geb. zu Sevilla 1584, † zu Cadix 1640), an sich ein ziemlich trockener, noch vorwiegend italienischer Meister verdankt seinen Ruhm hauptsächlich den von ihm gebildeten Schülern: Cano, Murillo, Moya; sein Sohn Antonio del Castillo y Saavedra (geb. zu Cordoba 1603, † 1667) war ein beliebter Bildnismaler. In Madrid vertrat Felice Castello (geb. zu Madrid 1602, † daselbst 1656), Fabricio's Sohn, dieselbe Kunstart. Giovanni Battista Castello (genannt il Genovese, † zu Genua 1637), der Bruder des in Genua zu Ehren gelangten Bernardo Castello (geb. 1557, † 1629) setzten dies Malergeschlecht auch in der dritten Geschlechtsreihe auf spanischem Boden fort.

3431. Die Ricci.

Eine andere solche Sippe waren die Ricci (Rizi, Rizzi, Rizzo), die ebenfalls ursprünglich aus dem Bergamaskischen — aus Santa Croce — kamen und unter diesem Namen mehrfach bezeichnet wurden. Einer von ihnen Antonio Ricci kam in der zweiten Hälfte der 80er Jahre nach Spanien. Francisco de Santa Cruz (geb. zu Barcelona 1586, † daselbst 1658) war als Bildhauer in katalonischen Kirchen vielfach mit großem Erfolg thätig; Francisco Ricci (geb. zu Madrid 1608, † im Escorial 1685) und sein Bruder Juan Ricci (geb. zu Madrid 1595, † 1675 in Monte Cassino) waren in Toledo, Burgos, Madrid nicht minder beschäftigt; wie denn ihre allzeit sichere und rasch arbeitende Hand, ihre große Könnerschaft auch der Hof mit Vorliebe heranzog: Niemand konnte schneller seine Wünsche erfüllen, als diese faustsicheren Handwerker mit Hilfe ihrer wohlgeregelten Grundsätze im künstlerischen Schaffen, ihrer zweifelsfreien Sicherheit, den rechten Weg zu wandern. Nicht um ihrer Person willen sind diese Künstler beachtenswert, sondern als ein Beweis, wie durch gute Lehre ein gewisses, ja ein hohes Können vom Vater auf die Söhne und Enkel sich vererbt, wie die vorzugsweise schönheitliche Kunst, die solche Schulen stets vertreten, mühelos vererbt werden kann, bis sie vollends verflacht.

3432. Malerschule von Toledo.

Im nahen Toledo hatten sich Ansätze einer eigenen Malerschule gebildet. Aus dem Kreise der Meister von Valencia war Pedro Orrente (geb. zu Montealegre bei Murcia um 1570, † zu Toledo 1644) gekommen, der an die Venetianer, namentlich an Bassano sich lehnend, in flotter Weise Landschaften mit Vieh malte, denen er einen meist alttestamentarischen Vorgang zu Grunde legte: Als einer der ersten, der in Spanien dieses Gebiet mit Erfolg behandelte, verdient er Beachtung, wenn er gleich die Natur erst durch fremde Brille fand. Juan Bautista Mayno (Maino, geb. zu Mailand? 1569, † 1649) und Luis Tristan (geb. bei Toledo um 1586, † zu Toledo 1640) waren tüchtige Künstler von kräftiger Eigenart, die in ihrer Weise zur Herausbildung einer spanischen Kunst, namentlich nach der koloristischen Seite mitwirkten. Sie waren auch gewandte Bildnismaler, also in dem Gebiete erfahren, das bei Hofe besonders viel in Anspruch genommen wurde. Aber dort bevorzugte man die Italiener und ihre Schüler, Pedro de Guzman (genannt el Coro, seit 1601 Hofmaler), Bartolome Gonzalez (geb. zu Valladolid 1564, † zu Madrid 1627), die durch Sorgfalt mehr als durch Geist ihren königlichen Herrn befriedigten. Die historischen

Aufgaben ließ man aber gern den idealer gestimmten Italienern. Diesen blühte damals im Schloß Prado eine vielseitige Thätigkeit, das 1604 abgebrannt, von Francisco de Mora († 1611) in der alten Strenge der Herrarashen Schule neu aufgebaut wurde. Es blieb auch bei dieser Strenge beim Bau des neuen Lustschlosses Buenretiro (seit 1631), wie denn für das als vornehm geltende Treiben am Madrider Hofe unverkennbar Italien, namentlich Florenz noch als Vorbild galt.

3433. Das Theater.

Von unzweideutigem Einfluß war dabei die Bühne: Weniger das mit schlichten Mitteln arbeitende volkstümliche Theater, als die aus Florenz kommende Oper mit ihrem reichen dekorativen Aufwande, ihrer Darstellung einer vornehmeren, idealen und in ideale Räume versetzten Welt. Cosimo Lotti wurde 1628 nach Buen Retiro gerufen, der Genosse der Florentiner Barockmeister, des Buontalenti und Poccetti, um dem Könige die Natur und mehr als diese in theatralischen Hintergründen vorzuführen. Dazu hatte er im Sinne des Boboligarten zu Florenz Grotten und Wasserkünste, Gärten und Brunnen, Naturtheater und Terrassen herzustellen, die Parke von Buen Retiro, Aranjuez, El Pardo weiter auszugestalten. Seine Nachfolger wurden Bartolommeo Bianco († 1656), der Meister, der in Prag und Genua so hervorragende Spuren seines Könnens hinterließ, und der als Kirchenmaler schon genannte Francisco Ricci, der am Theater im Alkassar zu Madrid sich einen Namen gemacht hatte.

Vergl. S. 403, N. 3300.

Vergl. S. 338, N. 3125.

Der bedeutendste unter den Italienern am Hofe — wenigstens seinem Einflusse nach — dürfte der Römer Giovanni Battista Crescenzi gewesen sein, der in Rom durch den für seinen Bruder Kardinal Crescenzi erbauten, in den derben Formen des dort herrschenden Stiles gehaltenen Palast sich bemerkbar gemacht, im Escorial das „Pantheon" ausbaute, seit 1630 die Oberaufsicht über die königlichen Bauten führend.

3434. Bildnerei.

Vergl. S. 401, N. 3295.

Die Lücke, die Pompeo Leonis Scheiden in Spanien gelassen hatte, glaubte der Hof wieder durch eine Anlehnung an Italien füllen zu sollen: Er wendete sich nach Florenz, von wo Jean Boulognes Ruhm durch die ganze Welt leuchtete. Sein Schüler, der Florentiner Pietro Tacca, vollendete, wie wir sahen, nach seinem Entwurf die prächtige Reiterstatue des Königs Philipp III. und schuf nach einem Bilde des Velasquez jene Philipps IV., in Bronze gegossene Werke von kühner Bewegung; letzteres mit hoch sich aufbäumenden Pferde und schöner Sicherheit in der Behandlung des Reiters, das durch die Macht seiner breiten Spachtelführung anregend auf die Spanier wirkte, ohne aber von tieferem Einfluß auf die dortige Stilentwicklung zu werden.

3435. Töpferei.

Vergl. S. 183, N. 2725.

Die Niederlande gehörten noch zum Reiche, der Verkehr mit den spanischen Unterthanen an der Schelde mußte ein starker sein. Selbst in der Kunst des Töpfers, die in Spanien eine so große Vergangenheit hatte, spürt man die alte Überlegenheit des Norden: 1565 wurde ein Vlame, Juan Flores, zum Hoftöpfer ernannt, der für die Schlösser zu Madrid, Pardo und Segovia die Azulejos malte. Talavera de la Reina bei Toledo wurde eine wichtige, nach Art der italienischen Majoliken schaffende Fabrikstadt, in der aber auch nach holländischer Sitte chinesische Anregungen verarbeitet wurden. In Portugal gewann diese Sitte weitgreifende Verbreitung und erreichte eine glänzende Entwicklung. Die Kirche Sao Amaro in Alcantara (seit 1549) bei Lissabon, ein eigenartiger Zentralbau, erhielt um 1580 einen solchen Wandbelag in reichster Renaissance, Figürliches und Ornamentales in üppiger Mischung, die volle Entfaltung fand aber diese Kunst erst im 17. Jahrhundert: Der Convento da Graca zu Santarem, die Hospitalkirche zu Braga werden als Hauptwerke der Spätzeit bezeichnet.

Im Neapolitanischen mischten sich ähnliche Formen mit italienischen. In Monteoliveto zu Neapel vertritt die Fliese am Fußboden das in S. Martino verwendete Marmormosaik;

in dem Städtchen Castelli kommt während des 17. Jahrhunderts eine Töpferei auf, die auf Gefäßen holländische Gedanken ausbildet und somit zu ähnlichen Ergebnissen gelangt wie Talavera.

3436. Spitzen und Webereien.

Wie die Spitzenkragen Spanien jährlich Millionen kosteten, die nach den Niederlanden für deren Einfuhr zu zahlen die Mode zwang, so war nach Teppichwirkereien immer noch starke Nachfrage. Nur bescheiden war die Werkstätte des Pedro Guttierez (aus Salamanca) zu Madrid (seit 1582), nach der Velasquez sein berühmtes Bild malte. Dagegen waren alle Schlösser des Königs und der Großen voll von niederländischen Geweben.

3437. Rubens. Vergl. S. 398, N. 3286.

Im Jahre 1628 kam Rubens auf 9 Monate nach Madrid an den Hof, wo man noch von seinem vor 25 Jahren unternommenen Besuche her ihn im besten Andenken hatte. Mit der ihm eigenen Raschheit des Entschlusses und Raschheit des Pinsels benützte er die Zeit, um vor den Augen der erstaunten Spanier, nicht zum mindesten des Velasquez, das ganze Feuer seiner Farben sprühen zu lassen. 1636—1637 malte er mit seinen Schülern für die Torre de la Parada, ein Jagdhaus, gegen 40 Bilder, die auf die Jagd Bezug haben, andere wurden nachbestellt: Leidenschaftliche Vorgänge, wilde Hetzen, grausige Scenen in jener lustigen Farbe, die mit ihrem Inhalt versöhnte.

Ja, die Spanier schienen wieder Lust zu bekommen, nach Antwerpen in die Lehre zu gehen: Miguel de Manrique studierte unter Rubens und übte dessen Kunst in Granada, Pedro de Moya (geb. zu Granada 1610, † daselbst 1666) suchte van Dyck in London auf, um von ihm zu lernen, und kehrte 1641 als ein begeisterter Anhänger seiner Schule nach der Heimat zurück; wohl schwerlich der einzige seiner Landsleute, die an der Kunst von Antwerpen Stütze suchten, sicher aber einer der kräftigsten und begabtesten unter ihnen.

3438. Pachecos Kunstlehre.

Die schönheitliche Kunst fand im streng katholischen Spanien, im Stammlande des Jesuitenordens, einen merkwürdigen Widerhall in der Thätigkeit des Sevillaner Malers Francisco Pacheco (geb. zu Sevilla 1571, † daselbst 1654). Als Künstler war dieser völlig befangen in einer mit Fleiß und Schweiß betriebenen, nüchternen Redlichkeit gegen die Natur. Er schrieb sein Leben lang an einem Werke. Carduccis Buch mag ihn dazu veranlaßt haben, es abzuschließen; angeregt mag er aber von jenem des Juan de Butron worden sein, der 1627 Discursos apologeticos herausgab, um die Unschuldigkeit (ingenuidad) der Malerei zu verteidigen: Diese sei der Wissenschaft gleich zu bewerten; das Verhältnis der Kirche zur Kunst wird dort eingehend erörtert in dem Sinne, daß die Wissenschaft sich nicht gegen die Kunst erkläre, sondern die Anbetung der Bilder vielfach empfohlen habe: Es war also in dem jesuitischen Spanien schon nötig, das Daseinsrecht der Kunst gegen die theologische Wissenschaft zu verteidigen.

Hier setzt Pacheco ein, indem er sich die Aufgabe stellt, die Lehre von der christlichen Kunst zum wissenschaftlichen Ausbau zu bringen. Er wird somit der Träger einer echt spanischen Auffassung von höchster Kunst. In seinem schon vor 1622 begonnenen Buche, Arte de la Pintura, su antiquedad y grandezas, das 1649 in Sevilla erschien, dem aber schon 1641 der Generalvikar der Stadt bestätigte, daß es nichts gegen den heiligen Glauben enthalte, legte er diese in eingehender Form nieder. Zunächst verteidigt er mit Hilfe des Jesuiten Diego Melendez die Malerei auf Grund der Kirchenväter und der Konzilien als erlaubt und stellt die katholische Kunstliebe in Gegensatz zu der Kunstentblößung in den Synagogen und Moscheen. Damit wird sie ihm eine Äußerung des Volksglaubens. Doch sucht er seine Vorbilder außerhalb Spaniens: Raffael, Michelangelo und Dürer sind seine großen Leitsterne; Tizian und Correggio folgen erst in zweiter Linie. Seine Lehre aber ist etwa die der Bolognesen: Man wähle von jedem das Beste, um Vollendetes zu leisten; man erfülle sich mit dem Geist der Edelsten, um von deren Höhe höher zu steigen. Pacheco erfaßt die Aufgabe

Vergl. S. 352, N. 3161.

des Malers durchaus als die der Darstellung von Thatsachen. Die höchsten sind ihm natürlich die christlichen Heilswahrheiten. Ganz im Sinn der Jesuiten und des Tridentiner Konzils sagt er, die Kunst solle wahr sein, das heißt, sie solle Wahrheiten darstellen. Darum schließt sein Buch auch mit einer Anweisung ab, wie heilige Geschichten im Einklang mit der göttlichen Schrift und den Kirchenvätern gemalt werden müßten. Seine Absicht ist, die Bilder von geschichtlichen Willkürlichkeiten zu säubern; wie wir sagen würden, dafür zu sorgen, daß sie geschichtlich richtig und stilgerecht sind. Denn die Kunst ist ihm ein Volksbuch, dessen Berechtigung nicht in der Form, sondern vor allem im Inhalt, in der Lehrhaftigkeit liegt. Seine Arbeit ist durchaus verständig und im Sinne der Kirche lobenswert. Sie würde auch dem heutigen Kirchenmaler gute Unterlagen bieten: Wird ja auf gleichem Grunde gerade in jüngster Zeit viel Kunstlehre ausgebaut. Pacheco leistete für den Inhalt der Kunst das, was der Orden Jesu damals für die theologische Heiligengeschichte unternahm: Er gab künstlerische Acta Sanctorum, er arbeitete völlig im Sinne jenes Ordensobern Johann von Bolland, der 6 Jahre vor dem Erscheinen von Pachecos Buch, mit der Herausgabe des berühmten Werkes über das Leben der Heiligen begonnen hatte. Mit wissenschaftlicher Schärfe an die Überlieferung heranzutreten, doch zugleich mit frommem Sinn das Uebergewicht dieser über die Eitelkeiten des Verstandes zu erkennen, die Phantasie zu regeln und doch ihre Früchte als Wahrheit zu glauben — jener wunderbare Verzicht auf die letzten Schlüsse des zum Denken angeregten Verstandes: All das sind Dinge, die Pacheco zu einer Art künstlerischen Bollandisten machen. Nicht ohne Selbständigkeit tritt er mit dem aus diesen Grundlagen gewonnenen Urteil an das Schaffen anderer: Natürlich verwirft er jede Neuerung, jedes Hereingreifen der frischen Naturbeobachtung, wie sie damals in Spanien den großen Siegeszug in die Kunst begann: Mit tiefem Jammer sah er der neuen Kunst gegenüber, daß sein Denken und Mühen umsonst sei, daß eine Besserung der Kunst in seinem Sinne sich nicht durchführen ließe; obgleich er, als sein Buch erschien, schon seit 30 Jahren zum „alcalde veedor del oficio de pintores" von dem heiligen Uffizium ernannt worden war, also eine Art Beschaueramt für dieses und ein festes Verhältnis zur heiligen Inquisition dadurch hatte, daß er dieser die vorkommenden Versehen an öffentlich ausgestellten Bildern melden mußte.

Vergl. S. 334, N. 3114.

39) Rom während des 30jährigen Krieges.

3439. Die Lombarden in Rom. Vergl. S. 345, N. 3146.

Die Fontana und ihre lombardischen Landsleute hatten sich den leitenden Einfluß in Rom gesichert; die florentiner Schule mit ihrem lebhaften Streben nach Neuem, mit ihrem starken Individualismus und der Größe einer an die Gewaltigsten anknüpfenden Überlieferung waren von den handwerklicher geschulten Männern aus der Umgegend des Lawisersees zurückgedrängt worden. Ein ermüdendes Einerlei großspurigen Schaffens hatte sich im päpstlichen Dienst breit gemacht; es konnte aber auf die Dauer nicht dem allgemeinen Fortschritte Widerstand leisten: Denn der Zug der Zeit ging auf reichere Formgebung: Schon blühte in den Niederlanden, in Deutschland ein derbes Barock; schon hatten Florenz und Neapel, Spanien und Frankreich, Genua und Venedig die alte Strenge abgestreift, neuen Stilgedanken sich öffnend. Zuletzt bequemte sich Rom dazu, die Formen des Bramante, wie sie in der Verrohung dort herrschten, zu Gunsten lebendigerer Gestaltungen aufzugeben.

3440. Cigoli. Vergl. S. 404, N. 3301.

Als den ersten, der solche in Rom anwendete, nannten wir bereits Cigoli, der für die Medici den Palazzo Madama baute. Dieser hervorragende Mann, der alles Wissen und Können seiner Zeit in sich vereint zu haben scheint, Dichter, Musiker, Anatom war, am Palazzo Nonfinito zu Florenz ein Meisterwerk des Barock zu schaffen half, war auch, wie es scheint, der erste, der den Gedanken vertrat, St. Peter eine andere Westschauseite zu geben, als Michelangelo geplant hatte: Ein prunkendes, keckes Dekorationsstück mit geschweiften

Kuppeln und einer großen Nische in der Mitte, das auf die großthuerische Langeweile der Fontana und Genossen wie ein Faustschlag gewirkt haben muß. Das mag um 1600 geschehen sein, zu jener Zeit, in der von allen Seiten neue Anregungen nach Rom eindrangen.

3441. Carlo Maderna.

Noch hatten aber die Männer vom Lawisersee die Macht in der Hand: Die Fontana sorgten unverkennbar dafür, daß es in Rom an Nachwuchs von dorther nicht fehle. Es wird auf die wichtigsten Gebiete, auf das Val Intelvi, Mendriß (Mendrisio), Lawis (Lugano) und andere Orte der Nachbarschaft und ihre merkwürdige Stellung in der Kunst noch zurückzukommen sein. Die dorther eintreffenden Vettern der Fontana schmiegten sich gleich diesen, so gut es ging, in die Anforderungen der neuen Zeit. Sie hatten von ihren wandernden Genossen guten Bericht über das, was im Norden entstand; sie widersetzten sich nicht aus künstlerischen Bedenken dem Streben nach Ausbau von St. Peter. Schon Domenico Fontana beschäftigte die Frage. Er wollte Michelangelos Westfront weiter hinausrücken und ein Zwischenglied bis zur Kuppel einschieben. Alles drängte darauf, den Zentralbau zu Gunsten des lateinischen Kreuzes aufzugeben. Carlo Maderna, zur höchsten Macht im römischen Bauwesen gelangt, führte diesen Plan endlich durch. Wohl sicher nicht aus ästhetischen Bedenken, sondern wegen der gottesdienstlichen Forderungen, denen der Bau nicht genügend entsprach. Papst Paul V. (1605—1621) beschloß 1605, „damit der heilige Ort nicht durch profane Zwecke entweiht werde und um die Spuren der heiligen Reliquien, das Andenken St. Silvesters und die Ehrfurcht für Kaiser Konstantin den Großen zu wahren,“ den neuen Bau so weit hinauszurücken, wie die von jenen beiden errichtete alte Basilika gereicht hatte.

3442. Langhaus von St. Peter.

Vergl. S. 333, Nr. 3110.

Diese Verfügung spricht deutlich den Grund aus, der die Umgestaltung forderte. Der große Borghese hatte eben die dreifache Krone aufs Haupt gesetzt; der strenge Kanonist, der, wie kaum ein zweiter an seiner Stelle, in folgerichtigem Aufbau seine Gedanken aus dem Gesetze der Kirche heraus entwickelte; der endlich die Zeit für gekommen hielt, die katholische Welt unter die päpstliche Fahne zu scharen und gegen die Ketzerei zum Siegeszuge aufzurufen. Die Zeit des Vorbereitens war zu Ende, man wollte in Rom Thaten sehen; man scheute sich nicht, für die Kirche, deren Größe so vieler Märtyrer Blut gekostet, das Blut ihrer Feinde zu heischen. Er forderte zurück, was er für das Recht der Kirche hielt, die Oberhoheit über die gesamte Christenschaft; er forderte zurück, was das Eigentum von St. Peter war, die ganze Größe des alten Kirchbaues. Der Beschluß der Kardinalskongregation faßte die Frage noch praktischer! Er sagte, dem Bau fehlen etliche Bequemlichkeiten: Ein Chor für den Klerus, eine Sakristei, eine Taufkapelle. Und da man Kirche halten wollte in der ersten Kirche der katholischen Christenheit, mußte diese sich dem Wunsche des Gottesdienstes anbequemen, trotz des Widerspruches der Schönheit: Der praktische Zweck siegte über den idealen; und damit siegte zugleich die Form der Gesu über jene des Michelangelo: 1626 erfolgte die Einweihung des Langhauses und der 1612 begonnenen neuen Schauseite, die Pauls V. Namen an der Stirne trägt. Es war das Jahr der Schlachten bei Lutter am Barenberge und bei der Dessauer Brücke; den Heeren Tilly's und Wallenstein's lag Norddeutschland zu Füßen; es war zwei Jahre vor Einnahme von La Rochelle und der damit vollendeten Niederwerfung der Hugenotten! Endlich durfte man in Rom die völlige Überwindung des Gegners erhoffen, der ein Jahrhundert vorher in Wittenberg aufgetaucht war.

Paul V. war kein Mann der Neuerungen. So ist denn auch Madernas Schauseite von St. Peter nur eine Übertragung dessen, was Michelangelo gewollt hatte, aus der Vollplastik ins Relief. Jener wollte eine breite Säulenhalle, vor die in der Mitte vier Säulen mit einem Giebel vorgelegt waren. Maderna nahm dafür Halbsäulen und verkröpfte Gebälke. Die Teilung in zwei Geschosse, die schwere Attika sind von Michelangelos Bau ein-

Vergl. S. 333, Nr. 3110.

fach herübergenommen: Maderna hatte nicht den Mut, mit den abständig gewordenen Anordnungen des überall als göttlich gefeierten Meisters zu brechen. Er fügte an die Schauseite, dem nordischen Empfinden Rechnung tragend, zwei Türme — aber er baute sie seitlich an Michelangelos Anordnung, so die Front übermäßig verbreiternd, ohne wieder den Mut zu haben, die Türme entsprechend hoch zu führen.

3443. Cappella del Coro.

Die Cappella del Coro (1623 vollendet), die zuerst errichtet wurde, um dem Klerus einen gesonderten Raum zu schaffen, ist ein rechteckiger Saal, der nicht in unmittelbarem innerem Zusammenhang mit der Kirche steht: Maderna zeigt sich in ihm noch unbeeinflußt von der neuen Richtung. In der gegenüberliegenden Cappella del St. Sacramento hat die junge Schule schon Besitz ergriffen von der sich bietenden Gelegenheit zur Entfaltung des Könnens: Die Decke von Pietro da Cortona, die Gitter von Borromini, das Ciborium von Bernini. Es sind die drei Namen, die der römischen Kunst Zukunft bedeuten!

3444. Villenbau.

Auf den Borghese folgte der Ludovisi, Gregor XV. (1621—1623). Beide Geschlechter wetteiferten im Bau von Villen. Hatte Scipione Borghese seit 1625? vor den Mauern der Stadt die seinige errichtet, so fügte jetzt Gregors Neffe, Lodovico Ludovisi, jene innerhalb dieser hinzu, an Größe des Gartens jener nacheifernd. Er bevorzugte die Bologneser: Domenichino baute den Palast, Guercino malte das Kasino aus. Der eifrige Freund der Antiken, der in strengen Erlassen das unbefugte Graben und die Zerstörung der Ruinen verbot, wurde zu einem der erfolgreichsten Sammler von Statuen, für die er eine eigene Halle aufführen ließ. Bei seinem Tode hatte er 380 zum Teil der herrlichsten Werke vereint. Die junge Schule traf sich erst am Palazzo Barberini zusammen. Seit 1623 hatte ein Florentiner den päpstlichen Stuhl inne, Urban VIII. (1623—1644), ein Kunstfreund und Gelehrter, dem es mehr um die Blüte seines Hauses als um den großen Kampf draußen in der Welt zu thun war. Sein Neffe, Francesco Barberini, dem als Kardinal die Staatsleitung zufiel, war es, der der jungen Kunst die Thore öffnete. Wohl schuf Maderna den Entwurf des Palastes (1624 begonnen), aber mit dessen Tod (1639) war der neuen Richtung der Weg geöffnet.

3445. Fremde in Rom. Vergl. S. 360, N. 3185.

Während der Beginn des großen Krieges jenseits der Alpen immer näher rückte, hatte der kleine Krieg unter den Künstlern Roms sein Ende nicht erreicht. Seit etwa 1613 hatten sich die Bolognesen alle wieder aus Rom zurückgezogen, suchten sie in der stilleren Heimat ihre Lorbeeren in Frieden zu genießen. Die Caracci waren tot; die Zeit, in der sie als Stürmer gegen die Raffaelisten auftraten, war längst vorüber. Man hatte sich mit ihrer Kunst ausgesöhnt, wie diese sich mit dem Vorbild der großen Renaissancezeit. Man vertrug sich wieder im Idealismus. Nur die Fremden störten die Einigkeit des römisch-bolognesischen Kunstlebens. Schon 1605 war Rubens in Rom erschienen und hatte in drei arbeitsreichen Jahren seine frischere, lebenswärmere, farbenvollere Kunst vorgeführt; van Dyck war ihm 1623 gefolgt, 1624 kam Poussin, 1629 Velasquez; 1630 wurde Ribera Mitglied der Akademie von S. Luca; 1639 traf der kecke Spötter Salvatore Rosa ein. Das sind Marksteine an der Entwicklung der Kunst in Rom!

3446. Bologneser Schule. 3447. Lanfranco.

Aus der Bologneser Schule kam wenigstens noch frischer Nachwuchs. Giovanni Lanfranco (geb. zu Parma 1580, † zu Rom 1647) brachte nach Rom, wo er sich 1616 niederließ, eine geistreiche Mache, rasche, sichere Handführung, breite Darstellung in frischer Farbe: Ein Maler dekorativer Art, dem es nicht auf Durchbildung, sondern auf sichere Überwindung großer Flächen, auf Erzielung einheitlicher Bildwirkung in diesen ankam: Der erste, der für seine Raschheit im Schaffen lebhafte Bewunderung erntete.

3448. Guercino.

Neben ihm Giovanni Francesco Barbieri (genannt il Guercino, geb. zu Cento 1590, 1621—1623 in Rom, seit 1642 in Bologna, † daselbst 1666), der der Schule

Bolognas neues Ansehen gab, weil er ein wirklich bedeutender Farbenmeister war, ein solcher, der im Bilde lebhafte Töne zu verwerten verstand, ohne daß sie aus der tiefen Gesamtstimmung herausfielen. In der Villa Ludovisi, in dem Deckenbild, auf dem die Fama im Wagen, von prächtigen Schecken gezogen, über Wolken fährt, zeigt er sich in voller Beherrschung seiner reichen Mittel; während er in Bologna bald der matteren, vorsichtigeren Weise der Schulführer und der großen Schar ihrer geschickten Gefolgschaft verfiel. Die Schule hatte aber in Rom keinen dauernden Halt gewonnen. In Neapel, wo fast alle Mitglieder eine Zeit lang gearbeitet hatten, war sie vor den Anfeindungen der Einheimischen gewichen, ohne tiefer greifende Wurzeln zu fassen.

3449. Deutscher Barock.

Es meldeten sich ihr zwei starke Feinde: Der entschiedenere Realismus Neapels, der sich auf Spanien stützte, und das Barock, das die Niederlande und Deutschland zum Hinterlande hatte. Seit 1624 gab in Rom der Augsburger Johann Baptist Schor (Soria, geb. um 1580, † 1651) Stiche von Altären heraus, die Giovanni Battista Montano (geb. zu Mailand 1534, † zu Rom 1621) gezeichnet hatte. Diesen, einen in Mailand angesehenen Holzschnitzer, könnte man trotz seines italienischen Namens für einen Deutschen halten. Es ist die nordische Formenfülle, die hier für ein wichtiges Kunstgebiet um Anerkennung wirbt, wie in Spanien so auch hier das erste, an dem die großen einfachen Formen zu Gunsten reicherer Verkröpfungen und Verzierungen aufgegeben wurde.

Schors Söhne Johann Paul Schor (geb. in Innsbruck um 1610, † zu Rom nach 1680) und Ägid Schor (geb. zu Innsbruck 1626, † daselbst 1701) wurden in der ewigen Stadt einflußreiche Maler und Baumeister. Johann Paul baute vor Sta. Maria della Vittoria in Rom zur Feier der Schlacht am Weißen Berge bei Prag (nach 1630); eine Schauseite, bei der jene lebhafter bewegte Formensprache des Nordens sich in die Trockenheit des römischen Bauwesens drängt. Der Bau ist keineswegs der einzige, der deutsche Formen verrät. Hier war der Zweck, für jene Madonna, die den siegreichen Kaiserlichen in der Schlacht vorausgetragen war, ein den deutschen Heeren geweihtes Heiligtum zu schaffen, wohl nicht ohne Einfluß auf die Formgebung.

3450. Vlämische Bildnerei. Vergl. S. 373, N. 3218.

Die Bildnerei ganz Italiens war von den Niederländern beeinflußt. Jean Boulogne in Florenz und die beiden Duquesnoy in Rom sind die Anfangspunkte einer neuen, bewegteren, vollblütigeren Kunst. Francois Duquesnoy schuf 1636 die Statue der heiligen Susanna in Sta. Maria di Loreto, das eigentliche Bild der heiligen Märtyrerin der neuen Zeit, die vornehme schlichte, empfindsame Frau von leidenden, aber fein empfindenden Nerven.

3451. Landschaftsmalerei.

Die Landschaftsmalerei, lange Zeit allein vertreten von den Nordländern, wurde nun von den Italienern aufgenommen. Seit Annibale Caracci diese Kunst versucht, Elsheimer, Bril, Claude Lorrain, Poussin und Dughet sie zur Selbständigkeit erhoben, Domenichino das Beherrschen eines Stückes Erde durch große, wohlgeordnete Linien befestigt hatte, war in Bologna die Landschaftsmalerei zu einem Sonderzweig auch des italienischen Schaffens geworden. Agostino Tassi (geb. zu Bologna? 1565, † zu Rom 1644?) brachte sie nach der ewigen Stadt zurück und begegnete hier in Salvatore Rosa dem größeren Meister: Dieser, ein witziger Dichter, ein Mann des scharfen Spottwortes, hatte gegen die Akademiker manchen Kampf auszufechten, mußte wohl eine Zeit lang (1642—1652) das Feld räumen, kehrte aber als Sieger zurück: In seinen Landschaften ist etwas, was an Everdingen mahnt: Der romantische Grundton, die Freude am wilden Gebirge mit seinen schäumenden Bächen, an düsteren Stimmungen, an tiefen Wolkenschatten und blitzenden Sonnenstrahlen, am Sturm und drohendem Wetter: Nicht die Klarheit des Südens, nicht der architektonische Bau der Linien reizt ihn, sondern die in der Natur sich offenbarenden erregten Kräfte; darum sind es auch nicht Vorgänge aus der heiligen Geschichte, die er in

3452. Salvatore Rosa. Vergl. S. 475, N. 3497.

Vergl. S. 423, N. 3356.

seine Bilder setzt, sondern die Bauern und Wegelagerer der süditalienischen Heimat, oder wildbewegte Schlachten, durch die die Leidenschaftlichkeit der Zeit in Beziehung zu jener in der Natur gebracht wurde. Ein Dichter, wie er war, dichtete er in Farben, mit der seiner Zeit eigenen Leichtigkeit des Schaffens; alle Tage, wie berichtet wird, ein neues Bild beginnend; sich selbst auslebend in der Wiedergabe der ihm vertrauten Natur.

3453. Römische Schule. Vergl. S. 348, N. 3152.

Es ist der Versuch gemacht worden, eine römische Kunstschule wenigstens für das 17. Jahrhundert nachzuweisen. Unter den römischen Architekten sind einige, die in der ewigen Stadt selbst ihre Heimat haben. Sie reihen sich an Girolamo Rainaldi (geb. zu Rom 1570, † daselbst 1655), der aber in seiner Jugend in Oberitalien gelebt zu haben scheint; in Bologna ist er nachweisbar, in Modena baute vielleicht unter seiner Mitwirkung ein anderer Römer, Bartolommeo Avanzini († 1658), den gewaltigen Palazzo Ducale (begonnen 1634). Dieser ist im Äußeren noch ganz nach den Grundsätzen der ewigen Stadt angeordnet; der Hof schon in reicherer, überaus wirkungsvoller Architektur: Bogen zwischen vorgekröpften Säulen. In Rom selbst waren es die Pamfili, die Rainaldi mit ihren Aufträgen betrauten: Der Palazzo Pamfili an Piazza Navona hat bei größerem Aufwand von Formen noch die trockene Bauweise der Lombardenschule. Hier schon half ihm sein Sohn Carlo Rainaldi (geb. 1611, † 1691).

Das Haupt der römischen Malerschule war Andrea Sacchi (geb. zu Nettuno bei Rom 1598, † zu Rom 1661). An sich nicht viel mehr als ein tüchtiger Akademiker, zeichnete er sich doch durch eine gewisse Ruhe und Schlichtheit der Empfindung aus, die er auch auf seinen besten Schüler Carlo Maratta (geb. zu Camerano in der Mark Ancona 1625, † zu Rom 1713) übertrug, der gewürdigt wurde, Raffaels Stanzen zu erneuern und sogar teilweise zu ergänzen. Auf ihn ist etwas von Poussins Geist der Strenge und Zurückhaltung übergegangen. Als geborene Römer seien dann noch Domenico Feti (geb. zu Rom 1589, † zu Venedig? 1624), dessen von Cigoli beeinflußte Entwicklung sich aber in Mantua und Venedig vollzog, sowie Michelangelo Cerquozzi (geb. zu Rom 1602, † 1660) genannt, der Maler des römischen Volkstreibens, sowie von Schlachten, dessen ganze Kunstart weit mehr in den Rahmen jener der Niederländer und Salvator Rosas fällt, als in den der in Rom besonders gepflegten Kunst.

3454. Ruinenmalerei.

Selbst die Maler der eigentlich römischen Natur, jener ernsten, mit durch die Ruinen bedingten Stimmungen der Campagna wie Giovanni Ghisolfi (geb. zu Mailand 1632?, † daselbst 1683?) und der wesentlich spätere Giovanni Paolo Pannini (geb. zu Piacenza 1695?, † zu Rom 1768?), schauten die Gegenstände mit den Augen des begeisterten Fremden, nicht mit jenen des gleichgültigen Römers an, der auch jetzt noch dem ganzen Kunsttreiben fern blieb. Noch im 17. und 18. Jahrhundert kann man Schulen von Venedig und Florenz, von Bologna und Neapel unterscheiden; sie haben ihren Grund in der Örtlichkeit, sie haben etwas Erdgeborenes. Aber selbst die riesigen Kunstaufgaben der Barockzeit haben den Boden der ewigen Stadt nicht ergiebig zu machen vermocht: Es ist der sterilste, den die Welt kennt.

So kam es denn, daß auch im 17. Jahrhundert, wie in den Zeiten der Kaiser und der Renaissancepäpste, kein Römer an der Gestaltung der ungeheuren Menge von Werken maßgebenden Einfluß erlangte, es sei denn als Besteller. Es bestätigte sich aufs neue, daß der Boden Roms nicht Kunst gebiert, sondern nur Kunst aufzusaugen befähigt ist.

40) Das Spanien des Velasquez.

3455. Das spanische Volk. Vergl. S. 456, N. 3438.

Die strenge Zucht der Inquisition und die wissenschaftliche Nüchternheit und Gegenständlichkeit von Pacheco haben auf die Malerei Spaniens keinen schädigenden Einfluß gehabt. Entscheidend war, wie in Belgien, die Verinnerlichung des katholischen Glaubenslebens, die

Versenkung des nationalen Wesens in die nun wieder zum einheitlichen Gemeingut gewordene Religion, die Spanien zur Ausstoßung der letzten widerstrebenden Reste führte, zur Vollendung des Sieges über den afrikanisch-mohammedanischen Einfall: Die Vertreibung der Moriskos (1609). Die Inquisition war in Spanien kein ausschließlich geistliches Amt: Philipp II. hatte den mächtigsten Einfluß auf sie; er wählte ihre Mitglieder; die von den Verurteilten eingezogenen Güter fielen der königlichen Kammer zu; der Kampf war dauernd auf Einheit des Glaubens, aber auch auf nationale Einheit begründet. Schon Karl V. eiferte gegen die Tracht, die Sitten, die Sprache der überbliebenen Mauren; man verbot das Halten und die Einfuhr von afrikanischen Sklaven; man erkannte bei ihrem Aufstande von 1568, daß auch sie nicht nur auf die Feinde des Glaubens ihren Blutdurst richteten; sondern als Volk gegen das nach dem Süden mächtig einströmende Volk wüteten, daß sie in ihren Landsleuten in Tunis und Algier Stütze fanden. Der Sieg Don Juans (1570) führte zwar zur Verwüstung und Entvölkerung der Provinz Granada, doch noch nicht zu ihrer vollen Einverleibung in den spanischen Staat. War also die Ansicht der Geistlichkeit, daß der Übertritt der Mauren zum Christentum nur ein erheuchelter gewesen sei, durchaus berechtigt, so konnte auch der Sieg noch nicht den endgültigen Frieden schaffen; die Wachsamkeit gegen Äußerungen des als Dorn im Fleische der Nation sitzenden fremden Volksgeistes durfte nicht erlahmen. Juan de Ribera, der Erzbischof von Valencia, vollendete das große Werk der Vertreibung. Man erkannte, welcher Nachteil dem Staate durch diese erwachsen mußte: Aber das stürmische Hervorkehren der mohammedanischen Überzeugung gerade beim Scheiden von dem spanischen Heimatlande bot einen erneuten Beweis, daß die Aufsaugung der als Volk im Volke bestehenden Gemeinschaft bisher trotz aller Versuche nicht gelungen war. Das gewaltsame Schaffen eines in Denken und Glauben, Sitte und Sprache einheitlichen spanischen Volkes war nun erst thatsächlich erreicht, seit nahezu eine Million der alten Landesherren die Halbinsel verlassen hatte.

3456. Austreiben der Mauren.

Tief waren die gesellschaftlichen und volkswirtschaftlichen Wunden, aus denen das Land blutete. Aber eine hohe Ziele erstrebende Volksbildung ist nur möglich auf Grund eines Volkes, das sich in allen seinen Gliedern nahe verwandt fühlt, in dem jeder zur Gesamtheit zu sprechen vermochte. Man sollte gegenüber den traurigen Vorgängen bei Durchführung des die Mauren vertreibenden Gnadenediktes von 1609 nie vergessen, daß es zusammenfällt mit der höchsten Entfaltung des mit dem Neukatholizismus aufs innigste verflochtenen geistigen Lebens der Spanier; daß es die am schwersten betroffenen Landstriche, die südlichen, sind, die den regsten Anteil an diesem Aufschwung nahmen; und daß die nach Nordafrika Übersiedelten dort keineswegs entsprechende geistige Thaten leisteten: Ganz anders liegt das Verhältnis bei der Vertreibung der Hugenotten aus Frankreich: Die dort Vertriebenen waren Träger frischer Triebkräfte; die Mauren und Juden waren es nicht!

3457. Glaubenseinheit.

Dagegen erfüllte sich die Kunst in Spanien mit dem Geiste hochgesteigerter religiöser Begeisterung. Noch durchglüht die Stimmung der Kreuzzüge, wenngleich in Form der Satire, Cervantes' großes Werk, den zur Zeit der Ausgabe des Gnadenediktes erschienenen Don Quixote: Das Größte an ihm ist die Umkleidung der vornehmsten und tiefsten Gedanken in volkstümliche Form; die Kunst, die erhabenste Wahrheit in einfachen Worten lächelnd zu sagen, sei es durch den Mund des überbildeten oder des zu wenig gebildeten Thoren; der Hohn gegen die einst volkstümliche Geschraubtheit. Die Kirche stand mitten innerhalb des geistigen Treibens. Es ist nicht Lopes Schuld, daß seine Opferdarstellungen (Autos sacramentales), die bei den Fronleichnamsaufzügen zur Schau kamen, und seine geistlichen Stücke nicht zu seinen hervorragendsten Arbeiten gehörten: Die Stoffe waren spröde. Aber man duldete ihre Belebung durch die Einführung von Volksgestalten, von derbem Scherz in die theologischen

und scholastischen Darlegungen; man wehrte sich kirchlicherseits nur gegen deren Überwuchern. Das Heilige, Wunderbare begreiflich, schaubar zu machen, ist allzeit eine Aufgabe der neukatholischen Kirche gewesen. Sie wollte es der Menge nicht entrücken, sondern als gegenwärtig erscheinen lassen; sie suchte nach Volkstümlichkeit. Die spanischen Dichter brachten ihr diese entgegen. Jener, der an Kühnheit der Angriffe gegen die Kirche wie gegen das spanische Leben überhaupt alle Dichter der Zeit übertrifft, Tirso de Molina, war selbst Mönch; seine Genossen im Parnaß, Mira de Mescua, Jose de Valdivielso, waren Geistliche; wie denn auch Lope de Vega und Cervantes im Tode die Franziskanerkutte trugen. Überall, in allen wesentlichen Dingen zeigt sich das Aufstreben der Geister in engster Verbindung mit der Kirche; nicht von dieser geknechtet, sondern mit dieser für deren Herrschaft kämpfend. Lope de Vega war Mitglied der Inquisition; war ein Mann, der im Tode erklärte, daß ihm die Wissensgier nur trüben Nebel, statt der Wahrheit nur Hirngespinste, ein leeres Herz und Glaubensarmut gebracht habe; daß er aber im Blick aufs Kreuz die höchste Kunst und Weisheit habe ersprießen, das Buch des Lebens gesehen, gefunden habe. Es ist Michelangelos Bekenntnis, das er wiederholt.

Vergl. S. 331, N. 3165.

3458. Volkstum.

Rasch hat Spanien die Starrheit des jungen Jesuitismus überwunden. Das Gesetz, die Regel hatte hier über das künstlerische Schaffen nicht dauernde Herrschaft erringen können. Namentlich unterscheiden sich die Verhältnisse hier von jenen im Osten dadurch, daß der spanische Humanismus nicht kirchenfeindlich war: Die Strenge der geistlichen Grundsätze stand nirgends im Gegensatz zu weltlich denkenden Spöttern; kein Gegenüberstellen von frommer Formlosigkeit und heidnischer Bildungshöhe. Die Erkenntnis des Loyola, daß die Kirche klassisch gelehrter Jünger bedürfe, war in Spanien heimisch. Sie bewirkte hier nicht Streit, sondern eine innige Verschmelzung aller Bestrebungen im Schutz der Kirche. Die Regel verlor ihre Bedeutung, da sie nicht als Kampfmittel gegen Widerstrebende diente. Cervantes ganzes dichterisches Dasein spricht ihr Hohn: Alles drängt bei ihm auf Freiheit und auf unmittelbares Erschauen der Natur, auf heimisch Sonderartiges; Lope will die Handlungen der Menschen nachahmen und die Sitten des Jahrhunderts malen. Er kennt die Vorschriften des Aristoteles, aber auch die Abneigung der Spanier gegen den Klassizismus und für die bei ihnen einmal feststehende Regellosigkeit; er stellt den Gesetzen bewußt den Volksgeschmack als seinen eigentlichen Herren gegenüber. Auch Calderon erringt seinen Ruhm zuerst durch sein Gedicht auf Isidor, den Schutzheiligen von Madrid, und durch seine Beihilfe zu dem großen Ziel, diesem die Heiligsprechung zuzuwenden; er verläßt nie den Standpunkt der Kirche, selten sogar den der Inquisition. Man nennt ihn einen priesterlichen Hofdichter. Damit war er aber für Spanien der echte Volksdichter: Denn Kirche und Hof sind der Boden, auf dem die Blüte spanischer Geistesentwicklung ansetzt, ausbricht und deren Frucht reift; wie Kirche und Hof die Nation erst sich selbst gegeben, sie mit grausamer Folgerichtigkeit aus einer unfruchtbaren Vielheit zu einer zum Höchsten befähigten Einheit herausgeschält hatten.

3459. Maler des Ostens.

Unter den Malern der Ostküste, die in der eigentlichen Kampfstätte der Moriskenvertreibung, in Valencia, ihre Heimat haben, ist Francisco de Ribalta (geb. zu Valencia nach 1550, † 1628) der bekannteste. Ihm geht aber eine an Künstlern reiche, wenn auch noch nicht genügend aufgeklärte Schule voran, an der sich örtliche Begabung mit italienischen Einflüssen mischen. Man findet auch noch aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Madonnen im Stil Lionardos und Raffaels, wie solche von den Kunstgenossen Macips und diesem selbst in großer Zahl gemalt wurden. Die Befreiung aus der Befangenheit erfolgte aber zweifellos von innen heraus: Pablo de San Leocadio wird neuerdings als der Führer dieser bezeichnet (Retablo in Gandia, in Villarreal, Segorbe), als ein Meister von hoher Durchbildung, Adel der Formen und des Ausdrucks, seiner

Vergl. S. 448, N. 3415.

Empfindung und Beobachtung des Lebens. Ribalta wählte dagegen den Weg nach Italien und ging fleißig bei Raffael in die Schule, doch nicht um bei ihm zu verharren. Rasch entwickelte sich in der Heimat bei ihm eine neue Glut der Empfindung: Die Farbe wird einheitlich, er lernt den Wert der Stimmung kennen, der er die Zeichnung unterordnet. Seine Gestalten erhalten etwas Persönliches, Spanisches: Es sind leidenschaftlich gläubige Menschen, geschildert in tiefster Ergriffenheit, in über dem irdischen Begreifen stehenden Augenblicken; Kranke, denen der Himmel erscheint. Dabei ist seine Farbe einheitlich und wuchtig, oft schattentief und hart im Licht, jener des Caravaggio sich nähernd.

3460. Sevillaner Maler.

Während der Norden, selbst Madrid und Barcelona, noch von dem Rückschlag ins Spanische unberührt blieben, fand dieses seine Wurzeln in Sevilla, im Kampfgebiet des Südens.

3461. Roelas.

Hier fand Juan de las Roelas (geb. um 1560 zu Sevilla, † 1625 zu Olivares), ein von flandrischen Eltern geborener Chorherr der Kollegiatskirche zu Olivares, Pachecos Freund, malerisch neue Ausdrucksmittel, zunächst im Inhalt. Er ging dem Beamten der Inquisition wohl etwas zu weit in der Absicht, die Vorgänge der heiligen Schrift, der Überlieferung dem Volke glaubensgerecht zu machen, an die mystischen Vorgänge das tägliche Leben heranzurücken, um so die Wunder doppelt wundersam erscheinen zu lassen. Maria studiert auf der heiligen Anna Schoß in blauem, sternbesäeten Kleide ein Buch: Neben ihr ein Kastenschrank mit Blumen und weltlichem Tand: Pacheco war dagegen der Ansicht, daß Maria gotterleuchtet von Haus aus war, übernatürliche Wissenschaft auch ohne Lernen gehabt habe. Auch sonst zeigt Pacheco manchmal, daß er nicht immer einer Meinung mit dem Freunde sei, der herzhafter in die Gegenwart hineingriff und neue Töne gläubiger Begeisterung anschlug. Vor allem galt sein Bestreben, den Marienkultus neuer Kunstweise zuzuführen. Die Jesuiten, Lucas Pinelo, Pedro de Ribadeneira und andere, hatten mit der ihnen eigenen überstiegenen Inbrunst auf diese hingewiesen; die Lehre von der unbefleckten Empfängnis (purissima concepcion), war ja gerade in Spanien (seit 1614) eine die kirchlichen Geister lebhaft bewegende Frage, ein Gegenstand des Kampfes zwischen Dominikanern und Jesuiten. Die Maler stellten die Jungfrau in der Blüte ihrer Jugend, 12 oder 13 Jahre alt, in ihrem Goldhaar und unvergleichlicher Schönheit, in jenem wunderbaren Zustande geistiger Befruchtung dar, auf der Mondsichel stehend. Ebenso wurde die Himmelfahrt (Assumpcion) zu einer Lieblingsdarstellung, namentlich der Sevillaner. Roelas malte sie mit steigendem Erfolg, mit immer größerer Vertiefung des schwärmerischen Ausdruckes, der vollen Hingabe an das große Geheimnis, in einer immer feurigeren Darstellung des Himmelslichts, das die feine Gestalt umflutet. Es regt sich in dem Meister eine freiere Art; sie streben die Dinge aus der Geschichte heraus sich lebendig zu machen und anderen lebendig werden zu lassen; ein Drang nach packender Wirklichkeit steigt auf, wie ihn die Kirche forderte und wie ihn Rubens so meisterhaft befriedigte. Roelas' Tod des heiligen Isidor ist ein Gemälde ohne große Posen, in allen Teilen realistisch, ein Sittenbild mit zahlreichen Bildnissen von Männern, denen zumeist mehr darauf ankam, getroffen zu sein, als von dem Scheiden des Heiligen sehr ergriffen zu scheinen: Darüber ein offener farbenfroher Himmel und eine Schar Engel, die so harmlos heiter sind als nur irgendwelche des Correggio!

In rascher Folge melden sich in Spanien die Meister, die jene eben festgestellten Gesetze über den Haufen warfen, die Kunst von der Nachahmung Raffaels zu urkräftiger Wirklichkeit zu befreien unternahmen, sie auf den Volkston stellten.

3462. Francisco Herrera.

So rauh und ungestüm in seiner Kunst er auch war, so ist doch Francisco Herrera (der Ältere, geb. zu Sevilla 1576, † zu Madrid 1656) der Anfänger in dieser Richtung. Er verschmähte die Grenzen und suchte sie überall zu überschreiten, sich selbst ins Ungemessene zu erweitern. Ein großer Meister, doch nicht groß genug für die ungeheuren

Absichten, die ihn beseelten. Es steckt der Ansatz zu einem Michelangelo in ihm, wenn auch nicht das nachhaltige, mächtige Feuer, die Selbstzucht und der die Kraft bändigende Geist. Er sucht in der Farbe neue Wege, nimmt Roelas koloristische Anregungen auf, verwendet sie, um auf riesiger Leinwand mit rascher sicherer Faust seine Wahrheiten zu sagen: Nicht eine kirchliche Schullehre, sondern leidenschaftliche, heftige, zornige Menschen, wie er sie draußen auf den Straßen fand, im Treiben der Handelsstadt, auf den Landstraßen; die aus dem Bilde heraus dem Beschauer in lauter Sprache von ihrem Wünschen und Denken erzählen sollen: Er ist auch einer der ersten, der nach Art der Niederländer Sittenbilder malt, Kneipenbilder, Straßenmusikanten — wie rümpften die Verfechter der lauteren Schönheit die Nase!

3463. Ribera.

Der eigentliche Sturmbock der spanischen Schule aber setzte seine Arbeit auf italienischem Boden ein: Es ist Jusepe de Ribera (genannt Spagnoletto, geb. zu Jativa 1588, † zu Neapel 1656?). Der Schüler des Ribalta stammte aus der Stadt des heiligen Francisco de Borja, des dritten Jesuitengenerals; zugleich der Stadt, die noch heute mehr als wohl irgend eine andere sich maurisches Wesen erhielt. Er kam aus jenem Lande nach Neapel, das noch heute der Volksmund ein von Teufeln bewohntes Paradies nennt. Nach allem, was man aus seinem Leben erzählt, war er ein echter Sohn der Provinz, deren Bewohner um ihrer Verschmitztheit und Rachsucht in Spanien den übelsten Leumund haben; in denen der maurische Grundzug sich noch in der Kleidung des Bauern deutlich ausspricht. Sein Fortgang aus Valencia muß zeitlich etwa zusammenfallen mit der Vertreibung von 200000 Morisken.

3464. Wirksamkeit in Neapel.

Ribera hat zweifellos in Italien sich fortgebildet, namentlich Caravaggio mit Erfolg studiert. Aber er steht dem ganzen italienischen Schaffen selbständig gegenüber durch die Rücksichtslosigkeit seines Wirklichkeitssinnes. Er wurde der erbitterte Feind der Schule von Bologna, er bot ihrem Übergreifen auf spanischen Boden mit allen ihm verfügbaren Mitteln Halt. Und er siegte dabei, kraft der Wucht seines Pinsels, der grausamen Sicherheit seines Blickes. Bewundernswert ist er in seinen Volksdarstellungen. Er erreicht darin manchmal an Breite und Kraft des Vortrags, wenn auch nie an Heiterkeit des Behagens, den Frans Hals: Sein altes Weib mit der Henne (Pinakothek zu München) behauptet ihren Platz neben Halsens Hillebobbe. Aber sein eigentliches Gebiet ist die Märtyrergeschichte: Er kennt die Leiden der Tortur, er hat sich aufs eifrigste in ihre Einzelheiten vertieft. Wie man den heiligen Bartholomäus mit an eine Spreize gefesselten Händen emporzieht (Prado in Madrid); wie ihm der Henker mit metzgerhaftem Eifer, ein Messer im Mund haltend, die Haut vom Arme streift (ebendaselbst); wie den heiligen Andreas mächtig zupackende Soldaten vom Kreuz nehmen, das ist alles mit dem vollsten Vergnügen am Schinden gemalt, mit einer seelischen Roheit, der nur die Schärfe der Beobachtung und die wunderbare Sicherheit des Pinselstriches, die Meisterschaft im Malen die Wage hält. Es ist hier nicht mehr allein der Wunsch der Kirche, die dem Maler die Hand zu Darstellungen des Grausigen führt, es ist ein Behagen am Furchtbaren, ein Anreizen der Nerven durch die letzte der Sinnlichkeiten, die des Zerstörens. Dazu die Malweise: Das Licht wie aufflackernd, grell gegenüber dem schier schwarzen Dunkel der Schatten; in Massen gehalten und doch das Bild scharf gliedernd; die Farben tief, mächtig, wie das heftige Gemüt des Spaniers; doch stets untergeordnet der Gesamtabsicht, dem starken malerischen Willen.

Vergl. S. 474, N. 3493.

Vergl. S. 380, N. 3237.

Er weiß wohl schöne Menschen zu schätzen und zu bilden: Seine heilige Agnes (1641, Galerie zu Dresden), die von ihrem eigenen Haar schamhaft verhüllte, vom Engel mit einem Laken bekleidete Jungfrau, mit dem still ergebenen Blicke gehört zu den edelsten Frauenbildern jener Zeit; die schmerzensreiche Jungfrau (Galerie zu Kassel, 1638), die großartige, empfindungsreiche Empfängnis in S. Agostino zu Salamanca (1635) sind Beweise

hierfür. Mehr aber liebte er den eigenartigen Menschen: Greise mit faltenreicher Haut, verwittertem Körper, zerzaustem Bart führt er unter dem Namen verschiedener Heiliger ein in weltentrückter Brünstigkeit, in wildem Auflehnen gegen die sie bedrängenden Leibesnöten, immer dargestellt mit königlicher Sicherheit des Striches, der scheinbar mit Haut und Tuch malt, immer dem Stoffe angemessen, immer geistreich arbeitet.

3465. Einfluß auf Spanien.

Zahlreich sind Riberas Bilder in Spanien: Es ist dies von Bedeutung: Auch in Neapel blieb er dem Vaterlande treu, auch dort nannte er sich mit Stolz Espaniol auf den Bildern: Seinen Kampf gegen die Bolognesen und Römer, seine Beziehungen zum Vizekönig sind wohl nicht allein neidische Machenschaften: Sie sind Äußerungen des Stolzes auf sein Volkstum, der Loslösung vom italienischen Übergewicht.

3466. Einfluß auf Rom.

Der Künstler, der nach Rom eine neue Kunst tragen sollte, wuchs damals, als Ribera in Neapel die Kunst beherrschte, in seiner Nähe empor: Dem Florentiner Bildhauer Pietro Bernini (geb. zu Sesto 1562, † zu Rom 1629), der an Kirchen vielfach beschäftigt war, wurde hier 1599 jener Lorenzo Bernini geboren, nach dem die römische Kunst des folgenden Jahrhunderts ihren Namen tragen sollte. Und unmittelbar an Ribera schloß sich eine neapolitanische Schule, die eigenartigste Italiens. Nicht die Freiheit, nicht die politische Bedeutung regte dort die Kräfte an. Eine wunderbare Entwicklung des Volkstums gab die Grundlage für einen Spätling italienischen Schaffens.

3467. Spanien und die Glaubenskriege.

In Spanien selbst erwachten nun Tag auf Tag neue künstlerische Kräfte. Der Schwerpunkt lag jedoch abermals im Süden, in Sevilla. Hier erwuchsen im zweiten Jahrzehnt der spanischen Kunst die eigentlichen Erlöser: Als der große Weltbrand entstand, der Deutschland 30 Jahre geistig brach legte, waren die großen Künstler Spaniens, Montanies, Zurbaran, Velasquez, Cano Jünglinge, war Murillo ein Kind. An der katholischen Reaktion, deren stärksten Rückhalt Spanien bildete, hatte sich der Volksgeist entwickelt. Er sprach die Sprache des Jesuitismus ebenso wie Rubens und seine Schule. Die begeisternde Kraft der römischen Kirche hatte sich mit blühendem Volkstum vereint. Von den Kampfgebieten her kam ihr der starke Hauch, der sie anfachte zu hellem Feuer: Dort von den Schlachtfeldern der Niederlande, hier von den wüsten der Morisken-Bewohner beraubten Feldern Südspaniens. Hier wandelte sich der Schönheitseifer in echtes Künstlertum, und aus dieser heraus in gesundeste Wahrheit. Denn hier war wieder einmal erreicht, was der Grund jeder Volksbildung macht: Der Gesamtwille des Volkes war auf ein Ziel gerichtet, die geistigen Absichten von Hoch und Niedrig waren die gleichen, die Trennung zwischen Vornehm und Gering nicht durch Grenzen der Erziehung und Lebensanschauung verschärft, die Sprache und die Freuden der Gebildeten das Gemeingut aller.

3468. Bildnerei.

Es scheint fast, als sei der Bildnerei hier die leitende Rolle zugefallen. Man wird spanischem Kunstschaffen erst dann ganz gerecht werden, wenn man die an den Skulpturen sich vollziehende Entwicklung genauer kennt, als dies heute der Fall ist. Es handelt sich an diesen Werken keineswegs nur um eine Übertragung der Formen Italiens auf den im Grunde niederländischen Entwurf; sondern zweifellos drängen sich in Empfindung und Gestaltung hier die spanischen Gedanken durch die Entlehnung siegreich hindurch.

3469. Bildschnitzer.

Die Bildschnitzer traten hierbei entschieden hervor. In der Tischlerei hat Spanien lange in Abhängigkeit von Deutschland gestanden: Schreibtische und Schränke wurden während des ganzen 16. Jahrhunderts dorther eingeführt, noch 1603 kamen sie in großer Zahl von Nürnberg nach Valladolid. Die eigenen Erzeugnisse, namentlich die von Vargas bei Toledo (Varguenios), wahren sich den maurischen Zug bis nahe an dieselbe Zeit heran; die Einfuhr amerikanischen Holzes, namentlich des Mahagoni aus der Habanna, unterstützte diese Schmuckart. Der Zusammenhang im Gewerbe blieb mithin zwischen den beiden Stützpunkten der

Habsburger Macht im ganzen 16. Jahrhundert erhalten. Im nördlichen Spanien hatte die niederländische Kleinbildnerei eine Art geistiger Niederlage ihres Schaffens, sowohl in Holz wie in Stein und Silber. Die Ausschmückung der Kirchen bot den Bildhauern überreiche Gelegenheit, ihr Können zu entfalten: Erstreckten sich doch die Altäre bis an die Decken der Gewölbe, sparten doch die reichen Kirchengemeinschaften nichts, um jene eigenartigen Custodien zu schaffen, mit denen man die Cappilla mayor, und das Gestühl, mit dem man den Coro schmückte. Namentlich war man auch besorgt, an den Außenseiten des Gestühls, am Retablo, den um den Einblick in den Chor gebrachten Laien einen künstlerischen Ersatz zu bieten. Burgos durfte der Ausgangspunkt dieser Kunst gewesen sein. Es schloß sich an die Schule der Borgonnia und Vigarni eine Reihe von Bildschnitzern, die den Norden mit trefflichen Arbeiten versahen: **Rodrigo** und **Martin de la Haya** (Retablo zu Burgos, 1577—1593), **Domingo de Berriz**, **Juan de Ancheta** (schöne Assumpcion im Retablo zu Cascante bei Tudela 1596), **Miguel de Ancheta** (Retablo zu Tafalla), **Pedro Arbulo Marguvete** und viele andere mehr, die zu ihren Meistern in einem ähnlichen Verhältnis standen, wie der berühmte Goldschmied **Juan de Arfe** (geb. zu Leon 1523, † zu Madrid 1595). Dieser beschäftigte sich als Schriftsteller mit der Lehre der Verhältnisse und war es, der die klassischen Renaissanceformen auf die Custodien übertrug; in deren Anfertigung war schon die Werkstätte seines Vaters und seines aus den Niederlanden stammenden Großvaters berühmt: Jene in der Kathedrale zu **Avila**, viergeschossig, mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament (1571), jene zu Sevilla, 3 m hoch (1580—1587), jene in Tempelform zu Valladolid (1590), zu Toledo (1587), die unter Pachecos Beirat entstand, ein Werk, zu dessen architektonischen Rahmen und zahlreichen Figuren 1082 Pfund Silber verbraucht wurden.

Vergl. S. 191, N. 2744.

3470. Goldschmiede.

Die spanische Bildnerei der gleichen Zeit ging auch auf gleichen Bahnen vor. Der beste Schüler Berruguetes, **Juan Bautista Monegro** (geb. zu Madrid, † 1621) hat in Rom sich vervollkommnet. Als Architekt Herrera nacheifernd, und als dessen Vertreter den Alkassar zu Toledo erbauend, wurde er berufen, den Escorial mit jenen riesigen Bildsäulen von Propheten zu schmücken, die über dem Eingange stehen (1587). Ihre Ruhe ließ sie damals als echte Nachkommen antiken Geistes erscheinen, wenn sie gleich des römischen akademischen Wesens mehr innehaben, als einer wirklichen Selbständigkeit. **Esteban Jordan** (geb. zu Valladolid 1543, † daselbst 1603) hat in Valladolid, Rioseco und Montserrat eine Reihe hervorragender Werke hinterlassen, meist Flachbilder von kühner Auffassung. Sie stehen alle auf dem Standpunkt der italienisierenden Kunst des Herrera und Mora, die auch noch im 17. Jahrhundert lange in Kraft blieb.

3471. Großbildnerei.

Die volle Entfaltung erhielt die spanische Bildnerei erst, seit sie sich entschloß, die Farbe in ihrer vollen Pracht mit in ihr Gebiet zu ziehen; in jener Pracht die muhamedanische Kunst in Spanien erhalten hatte. **Gregorio Hernandez** (geb. in Galizien 1566, † in Valladolid 1636) wird als einer der ersten genannt, der diese zu einem wahrhaft künstlerischen Wesen erhob. Die Sammlung ausgezeichneter Holzschnitzereien im Colegio de los Ingleses zu Valladolid zeigt den geistigen Zusammenhang der Schule: Berruguete, Juan de Juni und endlich als die volkstümliche Vollendung, die tief durchgeistigte, aus der michelangeloschen Nachahmung zur Eigenart und aus dem Formalismus zum wahrheitlichen Ausdruck, aus der rein plastischen Form zu höchster Lebenstreue sich durchringende Kunst der Hernandez.

3472. Hernandez.

Die Vollendung gab dieser Kunstrichtung **Juan Martinez Montanies** (geb. zu Alcala la real, um 1580, † zu Sevilla 1649). Als sein Lehrer wird ein Meister aus Granada erwähnt, seiner Thätigkeit nach gehört er vorzugsweise Sevilla an. Dort blühte die Sitte, auf festlichen Umzügen Heiligenbilder, namentlich Darstellungen der Passion,

3473. Montanies.

durch die Straßen zu tragen: Vorführungen in Holz, mit der Absicht derbster Realistik, auf augenfällige Wahrheit. Die Maler Sevillas wurden erst frei von dem erstickenden Schulballast, indem sie sich daran wagten, die Leute zu malen, wie sie auf den Straßen herumliefen; sie verstanden nun Michelangelos Sinn, der einen seine Gestalten nachzeichnenden Schüler frug, ob es denn in Spanien keine Menschen gebe. So mußte auch die Bildnerei erst aus all dem Wust von Überlieferung sich frei machen und für die Massen schaffen, um echt volkstümliche Werke hervorzubringen. Auch in Spanien mußte sich ein kirchlicher Umschwung vollziehen. Denn auch hier war die siegreiche Kirche jesuitisch trocken und unfruchtbar gewesen, brach nun die Zeit der völligen Verschmelzung von Volk und Kirche zu einer nationalen Gemeinschaft an und aus dieser eine eigene Bildnerei.

3474. Farbige Bildnerei.

Pacheco wollte, daß die Statuen matt bemalt werden, das heißt, er fürchtete sich vor der letzten Kraft des Realismus: Montanies malte sie teilweise über Metallgrund mit allem Ernste so leuchtend, wenn auch nicht so bunt als möglich: Das Auge blitzt, die Haut schimmert, die Thräne ist aus Glas angesetzt. Alles das, was durch Jahrhunderte als künstlerisch unmöglich, als das Zeichen höchsten Ungeschmackes und vollendetem Mangel an jener höheren Auffassung verdammt worden ist, all dies leistet er mit einer ruhigen Würde und einfachen Sicherheit, die kaum einen Zweifel darüber läßt, daß hier echtestes Künstlertum ihm gerade diese Gestaltung befahl. Vergl. S. 294, N. 3000. Wohl mag Pietro Torrigianos, † 1522, prächtige bemalte Thonstatue, der heilige Hieronymus (Museum zu Sevilla), auf ihn gewirkt haben, die ähnliche Ziele erstrebt: Die Gestalt des Heiligen in der vollkommensten Wirklichkeit zu erfassen und dabei sie in ihrer Eigenart um so eindringlicher darzustellen. Wohl hat das Mittelalter in Spanien die in Holz geschnitzten Altare von jeher in voller Farbigkeit behandelt. Aber Montanies ging weiter als alle. In Sevilla hatten die Jesuiten 1565—1579 durch Bartolome Bustamante im Stil Herreras ihre Kirche aufführen lassen: Sie vertrauten Montanies die Aufgabe, die beiden großen spanischen Ordensgenerale darzustellen: Den heiligen Ignaz (1610), und den heiligen Francisco von Borja, ersteres wohl die packendste Darstellung des merkwürdigen Mannes, die je geschaffen wurde. So entstanden der Statuen mehr, in denen mit eiserner Thatkraft die strengste Treue erstrebt wurde, nicht nur im Dauernden, sondern selbst die des Augenblickes. Gerade die Christusgestalten, die schmerzensreichen, die mit ruhigem Stolz ihr Kind der Menge zeigenden, wie die beseeligt zum Himmel emporblickenden Marien, der sich geißelnde heilige Domenicus und vieles anderes im Museum und den kleineren Kirchen von Sevilla lehren, wie sich der Realismus mit vornehmer Größe und Ruhe der Auffassung, mit Ernst, und selbst mit einer feierlichen Wirkung vereinigen läßt, wenn er aus echter Künstlerhand hervorgeht.

3475. Spätere Meister.

Der Einfluß des Meisters zeigt sich im Umfang seiner Schule: Jeronimo Hernandez (geb. zu Sevilla 1586, † 1646), dessen anatomische Kenntnisse gerühmt werden, Pedro Delgado, Pedro Roldan (geb. 1624 zu Sevilla, † daselbst 1700) und dessen Tochter Luisa Rolda (geb. zu Sevilla 1656, † zu Madrid 1704), Jose de Mora (geb. auf Malorka 1638, † zu Granada 1725), der die Kunstart in Granada vertrat, Pedro de Mena y Medrano (geb. zu Adra?, † zu Malaga 1693), der den Dom zu Granada schmückte, tragen diese Kunstweise noch bis ins 18. Jahrhundert fort, eine an Erfolgen reiche, durchaus nationale, ja rein andalusische Schule vertretend.

3476. Alonso Cano.

Keiner unter Montanies Schülern aber steht höher als Alonso Cano (geb. 1601 zu Granada, † daselbst 1667). Den von seinem Vater Miguel Cano begonnenen Retablo zu Lebrija, einer alten Moreskenstadt, führte er bis 1636 in Ceder und Mahagoni aus, ehe er nach Madrid übersiedelte: Er war ein leicht schaffendes Talent, in allen Künsten heimisch, schnell gestimmt, zu lernen; schnell bereit, das Gelernte zu verwerten. Er suchte die Einfach-

heit in Umriß und malerischer Haltung, namentlich auch in der Malerei: Sein berühmtestes Bild, die Madonna (im Pradomuseum zu Madrid), erscheint im Umriß so geschlossen wie ein solches italienischer Schule; ist aber dabei ein spanisches Weib von weicher, vornehm schlichter Bildung. Sein sterbender, von einem Engel gehaltener Christus (ebendaselbst) verrät nicht minder das plastische Empfinden, das Streben nach gerundetem Aufbau bei entschieden durchgebildeter Modellierung. Er ist wohl der einzige unter den Volksgenossen, der der italienischen Schönheit Zugeständnisse zu machen für gut fand, der nicht die volle spanische Starrheit des Volksgefühles hatte. Auch als Baumeister, namentlich bei der mächtigen Schauseite der Kathedrale zu Malaga, bei der er freilich an Juan de Maeda's (bis 1568 errichtetes) Untergeschoß des Nordturmes gebunden war, verstand er es, ein Jahrhundert später noch sich in die vornehmen Renaissanceformen hineinzufinden, freilich das gegebene System von schlanken Doppelsäulen mit derberen Formen erfüllend. Sein Schüler Jose Granados vollendete das Werk. Auch Alonso Cano kam nach Madrid: Er wurde dort wegen Gattenmord gefoltert, erscheint als ein wohl gegen die Gebräuche der Kirche, nicht aber gegen die der göttlichen Weltordnung gehorsamer Vertreter der wüsten Seite des spanischen Lebens; und doch ist er es fast allein, der in Madrid bei der Malerei von Heiligenbildern verharrte, gelang es ihm doch später noch in Granada eine geistige Pfründe zu erlangen.

3477. Malerei.

Die beiden großen Sevillaner Altersgenossen Canos schlugen im Laufe ihres Lebens denselben Weg ein wie dieser: Sie wendeten sich nach Madrid: Zurbaran sowohl wie Velasquez. Francisco Zurbaran (geb. in Fuente de Cantos 1598, Schüler des Roelas, seit 1633 Hofmaler, seit 1650 ganz in Madrid, † 1662 daselbst) gehört seiner Entwicklung nach vollständig Sevilla an. Man hat ihn den Maler der Mönche genannt: Er lebt und webt in ihrem Kreise; sie sind ihm Modell, ihr Leben bietet ihm den Stoff für seine Bilder. Man kann ihn trotzdem nicht mit Fra Angelico vergleichen, den schwärmerischen Mönch der großen Florentiner Zeit: Dieser sucht die Gestalten von innen heraus zu entwickeln, malt seine Seelenstimmung in sie hinein, will den vollkommenen, von allem Irdischen befreiten, in sich beruhigten und in seiner Armut und Demut beglückten Ordensmann schildern: Zurbaran dagegen steht als ein bewundernder Laie außerhalb der Gemeinschaft; er sieht mit erregtem Blick, mit staunender Bewunderung die starkknochigen Brüder in tiefer Zerknirschung sich selbst anklagen und peinigen; er findet hinter den in großen Linien und vollem Grau fließenden Kutten die von Erregung und innerem Glaubenskampfe erschütterten Gesichter, die tiefliegenden schwärmerischen Augen, die eingesunkenen Backen, die sprachgewaltigen, aber doch wieder rohen und sinnlichen Lippen. Mochten Pacheco und Carducci noch so die Überwindung der Natur durch die Schönheit predigen — er malte keine seiner Gestalten, seiner Heiligen und Frommen anders als unmittelbar nach dem Leben; anfangs in sorgfältigerer Glätte, später mehr im Sinne Riberas mit kräftiger Trennung von Licht und Schatten, mit kühnem, breitem Pinsel.

3478. Zurbaran.

Vergl. S. 44, M. 2477.

Vergl. S. 456, M. 3438.

Inhaltlich sind namentlich seine Altarbilder merkwürdig von jenen der Schulen der Caracci und des Rubens verschieden: Es fehlt die Märtyrergeschichte, es fehlt in ihnen das eigentlich Gegenständliche, das Erzählende. Sie haben aber auch nicht jene stille Daseinsfreude, die aus den älteren italienischen Bildern so erfrischend hervorleuchtet: Hier handelt es sich um eine Zustandsmalerei, um die Schilderung eines seelischen Vorganges: Vielfach ist ein Heiliger und dessen Traumgesicht Gegenstand großer Bilder: Die Hingabe an das Gebet soll zum Ausdruck kommen, der Sieg der Glaubenskraft über alle Weltdinge: Und wenngleich der Himmel mit aller Glut eines in der Steigerung des Lichtes unerschöpflich reichen Pinsels gemalt ist, so überstrahlt ihn doch der Ausdruck des vor seinem Gesicht Knieenden; ist doch der Kopf des Betenden der untrüglich festgehaltene Mittelpunkt des Ganzen, die Macht, mit der die sinnliche Menschennatur zur Vergeistigung gezwungen wird.

Denn während bei Fra Angelico die Sinnlichkeit überwunden ist, zittert bei Zurbaran jede Faser von Erregtheit. Seine Madonnen, seine heiligen Frauen zeugen dafür: Auch sie sind fromm und keusch im Siege über ihre Natur, auch in ihnen glüht ein Feuer unter der im Glauben seligen Ruhe des augenblicklichen Ausdruckes.

3479. Velasquez.

Weltlicher, schlichter empfand Diego Rodriguez de Silva y Velasquez (geb. zu Sevilla 1599, seit 1618 Schwiegersohn des Pacheco, seit 1623 Hofmaler in Madrid, 1629 bis 1631 in Italien, † zu Madrid 1660). Was er in Sevilla schuf, ehe er an den Hof zog, ist durchaus bezeichnend für ihn: Die unbedingte Abkehr von dem, was sein gelehrter Schwiegervater Pacheco wollte, der aber trotzdem nicht seinen Stolz auf den Jünger unterdrücken konnte: Velasquez beginnt mit der Darstellung von Volksgestalten, wie sie sich auf den Straßen Sevillas herumtrieben. Das Bedürfnis, aus der Phrase herauszukommen, lenkte ihn wie seinen großen Zeitgenossen Cervantes. Alle, die in der Kunst vorwärts wollten, hatten die schönen Menschen aus Michelangelos und Raffaels Kunstschmiede zum Überdruß satt: Man sehnte sich nach Natureinsicht. So waren die Sittenmaler Spaniens Realisten geworden, wie etwa der ältere Brueghel einer war, nicht von der Art des auch am spanischen Hofe beliebten Teniers: Sie wollten nicht in schönen Bildern dem Reichen lustige Dinge über die tollen Sitten der Leute da unten erzählen, sondern sie sahen in diesen das Mittel, der taub gewordenen Kunst da oben klar zu machen, daß sie wertlos sei. So schlicht und fest die Jugendbilder des Velasquez sich an die Natur halten, an eine Natur ohne andere Absicht als die Wahrheit, ohne Scherz und ohne lehrhafte Nebengedanken, ohne Freude oder Mitleid mit den Dargestellten, ohne geistigen Inhalt und zu Grunde gelegter Erzählung, — so meisterhaft sind sie als Kunstwerke: Eine klare Sachlichkeit, eine volle Erkenntnis dafür, daß das Verwirklichen des Gesehenen das Ziel alles Studiums sein müsse, daß der malerische Geist den Wert der Malerei ausmache. Das sagt auch seine Empfängnis Mariä (England, Privatbesitz): Er wagt es, stärker noch, als Zurbaran es thut, an das Modell sich zu halten, ein Mädchen aus dem Volk so zu malen, wie sie vor ihm in der Werkstätte stand, er wiederholte dies an seiner Anbetung der Könige (1619, im Prado), der Hirten (1620, Nationalgalerie zu London): Nicht daß ihm die Fähigkeit fehlt, auch die Vornehmheit der Vornehmen zu erkennen: Er verwendet sie im Gegensatz bei den Königen, die vor der Frau aus dem Volke knieen, bei den Hirten, die sich an die Gottgebärerin mit ihren ländlichen Gaben und ihrem zutappenden Bewundern herandrängen. Aber die eigentliche Leistung, die ihn selbst an seine Bilder und die in ihnen gestellte Aufgabe fesselte, war dasselbe, was ihn trieb, Bettler und Straßenjungen zu malen: Der Wille, die erschaute Natur im Bilde festzuhalten. Und selbst Pacheco mußte ihm zustimmen: So wie Velasquez die Kneipenbilder (bodegones) malt, erhoben sie sich durch wahre Naturnachahmung, tüchtige Zeichnung und Malerei zu Werken, die ihm zur höchsten Ehre gereichen.

Vergl. S. 303, N. 3034.

3480. Jugendarbeiten.

3481. Velasquez in Madrid.

Von weitgreifender Wichtigkeit war Velasquez' Übersiedelung nach Madrid an den Hof des jungen Königs Philipp IV. (1621—1665). Die Hauptstadt, so sehr ihre Luft mit Weihrauch geschwängert war, ist der kirchlichen Kunst nicht eigentlich günstig gewesen. War sie doch nicht Sitz eines Erzbistums, waren doch die weltlichen Ziele, das Hofleben hier stets ausschlaggebend. Was König Philipp IV. an Velasquez zunächst schätzte, war seine Meisterschaft im Bildnis. Zahlreich sind die Gemälde, in denen dieser seinen königlichen Herrn darstellte; liebte er es doch, ihn in der Werkstätte zu besuchen. Der 24jährige feurige Künstler wie der 17jährige König sind sich für das Leben treu geblieben: Jener wurde nicht müde, diesen zu malen, in der hoch aufgeschossenen, überschlanken Gestalt mit dem merkwürdig langen und schmalen Kopf, von dem ein reichliches Viertel das Kinn mit der mächtigen habsburgischen Unterlippe einnimmt. Zwischendurch die Bilder des Infanten Don Carlos, der dem Könige

3482. Der Hof in Bildnissen.

in der Jugend zum Verwechseln ähnlich sah, und des Infanten Don Fernando d' Austria, der ihm wenigstens an Gestalt glich: Eine trostlose Aufgabe für den, dem der Gegenstand die Hauptsache ist, doppelt trostlos gegenüber der von den Italienern verbreiteten Ansicht, daß das Bildnis eine Kunst zweiten Ranges, weil notwendig eine realistische, darstelle. Und dann malte Velasquez die Bildnisse der Damen am Hof mit ihren immer sinnloser werdenden Haartrachten, Reifröcken, dem aus tausend Kleinigkeiten zusammengeflickten Aufputz. Dazu kam der Wunsch des Hofes, daß diese Nebensachen deutlich zur Schau träten, da sie der in ödes Formelwesen vergrabenen Geselligkeit sehr wichtig erschienen. Und doch erfüllt Velasquez seine Aufgabe ohne Spur von Ermüdung, in einer Weise, die deutlich dafür spricht, daß er sie gern that: Seine malerische Kraft ging darauf aus, ein Werk malerischer Wahrheiten zu schaffen, den spröden Gegenstand zu überwinden, indem er ihn in aller Redlichkeit wiedergab. Die Hand befestigte sich in dieser Kunst und so gingen Bilder aus seiner Werkstätte hervor, die trotz alledem zu den glänzendsten Offenbarungen malerischen Könnens gehören.

Vergl. S. 459, N. 3445.

Auf Rubens Einfluß und auf jenen von Velasquez' Reise nach Italien kann man die mehr pathetischen Bildnisse zum Teil mit setzen: So die ausgezeichneten lebensgroßen Reiterbildnisse, das Königspaar (um 1644), jenes des Ministers Herzog Olivares (um 1640) und des Infanten Don Baltasar Carlos (1635, sämtlich im Prado). An malerischem Schwung, an Festigkeit der Hand, an unzweifelhafter Klarheit des künstlerischen Willens gehören sie zu den größten Schöpfungen der Kunst, weil sie so gar ohne alle Künstelei, wie ein Erzeugnis der Natur erscheinen: Das ist die wahre Dichtung mit dem Pinsel, wahres Malerblut, eine ehrliche Arbeit ohne Überschwall, aber ohne einen Strich zu wenig: Der Mensch vom Menschen verstanden; die Welt vom Menschen gesehen; und beides dargestellt mit der Kühnheit jenes, dem das Darstellen eine Lebensform, ein natürliches Äußern seiner selbst ist.

3483. Narrenbilder.

Die Sevillaner Sittenbilder übersetzte Velasquez in Madrid in solche aus dem Hofleben: Er malte nicht nur die Vornehmen, sondern mit besonderer Lust auch die Drolligen, die Hofnarren; und er malte sie mit dem gleichen Ernst der künstlerischen Absicht: Jener, der Don Juan d'Austria genannt wurde und in der Kleidung des großen Siegers von Lepanto eine kümmerliche Figur bildet, ist wohl mehr ein harmloser Irrsinniger als ein Spaßmacher: Man lachte über ihn, da er sich für des Königs Großoheim hielt. Der Hofzwerg El Primo, der in einem großen Buche blättert; jener Sebastian de Morra, der, die kurzen Beinchen gerade nach vorn, auf dem Boden sitzt, verstört boshaften Ausdrucks; Pablillos, der in einer Art trunkener Beredsamkeit auftritt: Sie alle in Lebensgröße, mit der Absicht, ihrer Absonderheit gerecht zu werden, betrachtet mit dem Gleichmut eines, dem alle Natur verehrungswürdig ist; und der beweisen zu wollen scheint, daß sie auch in ihren Afterbildungen dem Maler gerecht, als Unterlage für ein wahrhaftes Kunstwerk von Wert sei. Mit so geschärften Sinnen konnte Velasquez bedeutenden Männern gegenüber zum wahren Herzensleser werden: Sein Papst Innocenz X. (Galeria Doria in Rom), sein Dresdner Männerbildnis, das Selbstbildnis endlich mit dem klaren, offenen Blick des in seinem Wertgefühl bescheidenen, in seiner Einfachheit vornehmen Mannes (Rom, Kapitol) und anderes: Jedes Bild eine völlige Offenbarung des ganzen Menschen, gegeben in einem Augenblick des stillen Versenkens in sich; ohne augenblickliche Bewegung, doch vollkommen das Bild lebendigen Daseins vor dem Auge des Beschauers.

3484. Bildnisse der Großen.

3485. Mythologisches.

Merkwürdig sind jene Bilder, denen er, der Sitte der Zeit nachgebend, Mythologisches unterlegte: Der Bacchus im Kreise von Trunkenbolden (1628), in dem Unterschied zwischen Licht und Schatten schärfer gehalten als sonst seine Werke, ein Gruß an Ribera; aber wieder von jenem merkwürdigen Ernst, trotz des überseligen Grinsen der den Becher zum Trunk Erhebenden: Keine holländische Kneipenscene, keine tolle Lustigkeit, sondern das Werk eines, dem jedes Ding um seiner selbst willen bedeutend ist, auch die Wirkung des

Weines auf Landstreicher und Lanzknechte. Oder die in Rom gemalte Schmiede des Vulkan, in deren rußige Wände und unter deren rußige Werkleute die in goldfarbigen Mantel gekleidete Lichtgestalt Apolls tritt: Ein Gott nach dem Leben; und ein Staunen der Überraschten nicht minder nach diesem. Man hat etwas den Eindruck, als seien Velasquez die Götter Griechenlands mehr aus den heiteren Theateraufführungen und pomphaften Aufzügen bekannt geworden, als daß er selbst den Ovid studiert habe. Er will sichtlich nicht jene Gestalten schildern, an die die Alten glaubten. Neben ihm malte Zurbaran für das Schloß Buenretiro die Thaten des Herkules, allem Anschein nach mißmutig; als eine Sache, die ihm nicht zukomme, dem Christen, der seinen brünstigen Glauben malerisch bekennen wollte.

3486. Geschichtsbilder.

Merkwürdig ist dagegen Velasquez' Stellung zu den die Nation bewegenden Fragen. Er malte ein Bild, in dem sich die Geschichte des Landes spiegelt: Die Vertreibung der Moresken (verschollen); es entstand für einen vom Könige befohlener Wettbewerb mit den Italienern. Der König in Rüstung, ihm zur Seite Hispania, wohl die einzige allegorische Gestalt, die Velasquez malte, ringsum wehklagende Vertriebene, Soldaten. Man wußte, daß man den Ausgestoßenen Leid anthat und scheute nicht, es darzustellen: War es doch zum Heile des Landes, der Kirche geschehen! Der Hofmaler fühlte sich eins mit der grausamen Staatskunst des Hofes, dem er diente.

Als Gegenstück seine Übergabe der Festung Breda, ein Bild von 3,07 : 3,67 m. Der große General Spinola klopft dem den Schlüssel überreichenden Helden Justinus von Nassau in gütiger Anerkennung auf die Schulter, viele Soldaten in ihrer bunten Tracht ringsum. Alle Kleinigkeiten in Treue gemalt, mit Kenntnis jedes Knopfes der Tracht, jeder bunten Schärpe, voll Farbe, voll ernstem Licht, doch beherrscht von einer Größe der Auffassung, die lehrt, daß das, was man einst geschichtliches Sittenbild gegenüber der großen Historie nannte, durch rechte Meisterschaft zur höchsten Kunst gedeihen kann. Dem Ketzer gegenüber zeigt sich Velasquez als Bewunderer der Großmut des Siegers: Der war ein ehrlicher Feind; die Moresken waren ihm Barbaren, ein Dorn im eigenen Fleisch.

3487. Vorstellungen des Tageslebens.

Lieber war ihm aber sichtlich, Dinge zu malen, die er selbst gesehen hatte, nicht eine geschichtlich erfundene, sondern wahre Wahrheit zu schildern. So in seinem wunderbaren Bild: Die Spinnerinnen: Wunderbar in der Lebendigkeit der Bewegung. Wie die sich seitlich Beugende mit der Linken die Fäden aufnimmt, wie das Rad schnurrt, wie im Hintergrunde das Oberlicht auf den fertigen Teppich niederströmt; wunderbar in der Farbe, die reich und einheitlich leuchtend und dabei still, geistreich und ohne jede Spur von Absichtlichkeit behandelt ist; wunderbar in der Ausführung: Ein Knäuel von kühnen Pinselstrichen, das an sich betrachtet, an vielen Stellen unverständlich, als Ganzes von köstlichster Deutlichkeit den Staub, die Bewegung, die Hast der Arbeit darstellt. Wunderbar im Gegenstande: Der Maler, der inmitten der großen Welt lebte, der zusehen konnte, wie die Könige sich die Zeit vertrieben, dem der weite Umkreis des Darstellbaren zur Verfügung stand, setzt sich in eine Werkstätte unter die Fabrikmädchen! Ein großer malerischer Eindruck, den er einmal dort empfangen, zwingt ihn, bildlich das Gesehene festzuhalten: Wenn Thackeray recht hat, daß es die Aufgabe der Kunst sei, die Schönheit der Welt Gottes zu enthüllen, so hat hier ein großer Meister diese Aufgabe in der Tiefe erfaßt: Er fand die Schönheit im Winkel der Fabrik und fand sie auch dort in der Wahrheit.

Ein anderes Bild: Die Zwerge! Die Werkstätte des Malers selbst, gemalt als Andenken an ihre Sitzungen vor dem Künstler für das Königspaar. Man sieht es nur im Spiegel, denn der Künstler versetzte sich selbst auf den Modellstuhl, um die Ansicht festzuhalten, die jene in seiner Werkstätte genossen. Man sieht die Leinwand von der Rückseite und den Maler selbst mit den die Modelle mit seinem warmen Blick umzeichnenden Augen: Daneben

die dem Fürstenpaar sich vorstellende Infantin mit ihrem Gefolge, der Nonne als Lehrerin und dem Narren als lebendem Spielzeug; alle geschäftigt, der Kleinen zu huldigen, um damit den Eltern zu gefallen. Wer würde je so ein Bild erklügeln? Es war da in der Natur und Velasquez übersetzte es in Schönheit durch die Kunst.

Es ist gegenüber diesen Nichtigkeiten an Inhalt von Wert, zu sehen, wie der Meister sich mit dem religiösen Gemälde abfand. Groß ist deren Zahl nicht. Der Gekreuzigte, Christus an der Staupsäule niedergesunken (Nationalgalerie zu London), die Krönung der Jungfrau. Auf allen dreien Christus: Velasquez ging der schwersten Aufgabe nicht aus dem Wege: Er bildete den Herrn kräftig, jugendlich, durchaus nach dem lebenden Modell, selbst im Tode. Man kann an der Schönheit des Gekreuzigten mancherlei aussetzen, namentlich die Bildung der Beingelenke; man kann den Ausdruck des Niedergesunkenen mißbilligen, als zu wenig durchgeistigt. Daß es nicht Unvermögen war, ihm vornehmeren Ausdruck zu geben, zeigt das zweite Bild; die wunderbare Geschlossenheit des Ausdrucks, den ruhigen Ernst das dritte. Das Ziel war ein anderes als etwa bei Dürer, so ähnlich das Bild des Gekreuzigten mit dem des damals in Spanien hoch gefeierten deutschen Meisters ist. Dort der Aufblick in die Höhe, der Wiederstrahl des Lichts im Auge: Hier der Tod, das Haupt auf die Brust gesenkt, von den blutigen Locken tief beschattet; dort das dämmernde Licht in der Ferne über dem Frühling auf Erden; hier die volle schwarze Nacht, Licht allein in zartem Scheine um das Haupt des Herrn: Der Leidende hier, dort der im Leiden Erlösende.

3488. Kirchliche Bilder.

3489. Christus.

Vergl. S. 152, M. 2645.

Es wäre gewiß falsch, aus dem Umstande, daß Velasquez dem beliebtesten Vorwurfe der Zeitmalerei, den Martyrien, aus dem Wege ging, darauf schließen zu wollen, daß seine religiösen Anschauungen sich von den seiner Volksgenossen unterschieden haben: Wohl aber war das der Fall hinsichtlich seiner malerischen Anschauungen: Er war als Maler entschieden und freidenkend genug, sich nicht zu künstlerischer Aufgabe herzugeben, die die Kirche von den Malern forderte und die seiner Natur widersprachen. Er ließ sie anderen, denen solche Erzählungen von religiösen Vorgängen besser lagen. Nur einmal malte er Derartiges!

3490. Marterbilder.

Auf die Maler von Madrid, Sevilla und Valencia machten sicher die geistlichen Schauspiele tiefen Eindruck: Diese hatten zumeist Geschichten aus der Bibel vorzuführen und mußten dies durch Hinzudichten neuer Einzelheiten thun. Des Volkes Gedanken beschäftigten sich namentlich mit dem Ausmalen von Christi Leiden: Gewöhnt an die Autos de Fe, auf denen man so manchen Verachteten ruhig, standhaft in den schmerzvollsten Tod gehen sah, mußte man die Leiden des Herrn als noch unendlich viel größer sich ausmalen, um sie über jene erhaben zu empfinden. Man war unerschöpflich in der Mehrung der ihm angethanen Qual, man dichtete in Grausen. Ein solcher Augenblick ist in diesem zweiten religiösen Bild dargestellt, dem einzigen seiner Art. Im dritten die Glorie, das Thronen der Dreiheit auf Wolken: Die Jungfrau als Königin, Gott Vater und Sohn ihr die Krone reichend, die strahlende Taube über ihnen: Schon Montanies fand unter den vornehmen Töchtern Sevillas das volle, weiche Eirund des Kopfes, die prächtige Fülle des schwarzen Haares über dem feinen Dreieck der Stirn, die große, freie und doch gerundete Bewegung und die in Demut stolze Haltung: So an seiner Jungfrau mit dem Kinde, der vornehmen Schnitzarbeit im Museum zu Sevilla. Das nahm mit höherer Kraft Velasquez auf in seiner Krönung der Jungfrau. Da zeigt er, daß es ihm, dem Realisten nicht an der Kraft und der Ergriffenheit fehle, um dem Schönen zu huldigen, wie er es empfand. Ein klarer Aufbau, eine ruhige Würde und Größe: Nur der ewige Vater, der Undarstellbare, fällt aus dem Gesamtgehalt heraus.

3491. Marienbilder.

Von einer Schule, die sich an Velasquez anschließt, ist kaum zu reden. Selbst neben ihm ist für andere wenig Raum: Jose Leonardo (geb. 1616 zu Calatayud, † zu

3492. Schule Velasquez'.

Saragossa 1656), ein Schüler des Cajesi, trat ihm in gewissem Sinne als Nebenbuhler entgegen. Malte doch auch er die Übergabe von Breda, mehr im Sinne der großsprecherischen Seite des spanischen Kriegsruhms und andere Bilder mehr. Velasquez' Art war zu stark mit seinem Ich verquickt, um sich schulmäßig übertragen zu lassen. Sie kehrt nur wieder bei ihm im Leben Nahestehenden. So bei Juan Bautista del Mazo (geb. zu Madrid um 1610, † 1667), der sein Schwiegersohn und Nachfolger im Hofdienst wurde. Er malte gelegentlich mit diesem gemeinsam: So an der prächtigen Ansicht von Saragossa (Pradomuseum), deren Vordergrund letzterer mit einer Fülle von Figuren ausstattete. War doch die Landschaft überhaupt ein von ihm mit Vorliebe gepflegtes Gebiet, in dem er nur in Francisco Collantes (geb. zu Madrid 1599, † daselbst 1656) einen Vorgänger gehabt hat: Die Landschaft im Sinn der gleichzeitigen Neapolitaner, als Heimat eines biblischen Vorganges. Dann geht in Velasquez' Spuren sein einstiger Sklave, der Mulatte Juan de Pareja (geb. zu Sevilla um 1606, † zu Madrid 1670), der in der Berufung des Apostel Matthäus eine kühne Übertragung des Heiligen in seine Gegenwart schuf: Der Heilige tritt in das Gemach des Zöllners; in einen Raum, in dem zehn vornehme Spanier um einen mit orientalischen Teppich belegten Tisch sich drängen.

41) Das spanische Neapel.

3493. Sicilien.

Die geistige Gemeinschaft zwischen Spanien und Süditalien, wie sie in Ribera einen so starken Ausdruck fand, blieb auch in der Folgezeit deutlich erkennbar. Spanier dürften am neapolitaner Hof nicht selten gewesen sein, wenngleich die Eifersucht der Einheimischen sie nicht aufkommen ließ. Jusepe Martinez (geb. zu Saragossa 1612, † daselbst 1682), der später in seiner Heimatstadt im Sinne der italienisch-spanischen Schule schuf, die mitgliederreiche, namentlich auf Sizilien heimische Sippe der Rodriguez, unter ihnen der schwärmerisch fromme Giovanni Bernardino († zu Neapel 1667), bestätigen dies. Nur mühsam vermochte er sich im Kampfe um die Aufträge zu halten, nur seiner Bescheidenheit wegen wurde er geduldet.

Vergl. S. 465, M. 3464.

3494. Neapel.

Aber Neapel erwies sich doch als ein frischer Boden für Kunst, aus dem nun plötzlich nacheinander eine Reihe von Kräften hervorwuchsen, die eine besondere Art, einen dem spanischen verwandten Grundzug haben: Die Heftigkeit der Empfindung, die innere Glut und Leidenschaftlichkeit bekundet, sich äußerlich in einer wilden Unduldsamkeit, in Neid und Haß, malerisch aber zu einem Aufwühlen der alten Regeln, zu einem heftigen Pochen auf die eigene Kraft, zu einem auf das Naturstudium trotzenden Überbieten führt. Sie würde sich wahrscheinlich noch deutlicher gegenüber dem nüchtern-großspurigen Wesen Roms und dem akademischen Zuge der Kunst von Florenz und Bologna geäußert haben, wenn nicht Rom und Florenz die besten Kräfte immer wieder an sich gezogen, namentlich Rom durch sie sein erschlafftes Schaffen wieder aufgemuntert hätte; und wenn nicht anderseits die leitenden Männer Neapels Spanier gewesen wären: Gegen diese wendete sich die Menge in Haß und gelegentlich in offenem Aufstand. Nie konnte eine völlig einheitliche Bildung in der Landeshauptstadt ins Leben treten. Auch schwankten sie zwischen der Forderung nach dem spanisch Heimischen und der Vorliebe für das, was in Norditalien gefeiert wurde, so dem wilden Parteitreiben der Künstler erst recht Nahrung gebend. Es kam dadurch dem Grundzuge des damaligen Neapel gemäß, zu keiner vollen Entfaltung der Nationalität. Aber die eigenartigsten Künstler sind auch in der Folge die im Süden Italiens geborenen. Sie stehen den Spaniern am nächsten, sie suchen gleich jenen in der Natur die Mittel, der Kunst neue Formen abzuringen. So Massimo Stanzioni (geb. zu Neapel 1585,

† daselbst 1656), dessen Kunst am spanischen Hofe gern gesehen, durch einige Hauptwerke in Buenretiro (jetzt im Prado) vertreten war, ein Künstler, der, wenn erst die Kunstgeschichte des südlichen Italien eine klarere Darstellung gefunden hat, vielleicht berufen ist, neben den großen Spaniern seiner Zeit genannt zu werden: Ein Erfinder auf Grund sorgfältiger Naturerkenntnis, ein Mann von großer Feinheit in Ton und malerischer Technik, namentlich im Bildnis sicher und vornehm, dazu ein Meister des Fresko, das er im Gesu nuovo und an S. Paolo mit Meisterschaft handhabte.

3495. Stanzioni.

Auch er gründete eine Akademie, schrieb über Kunst, als ein gebildeter Mann, der auch in der Musik sich auszeichnete. Gleichen Grundsätzen folgte Andrea Vaccaro (geb. zu Neapel 1598, † daselbst 1670), der schon in Nachahmung verfiel, indem er es den Fremden gleichthun wollte, Pietro Novelli (geb. in Monreale 1603, † nach 1677), der als Maler und Baumeister in Palermo großen Einfluß ausübte, Mario Menniti (geb. 1577, † 1640), der Messina zum Ort seiner Thätigkeit wählte u. a. m. Überall kämpft in diesen Meistern die realistische Absicht mit dem Übergewicht der klassischen Form, wie sie die Bologneser vertraten. So auch in Fra Matteo Preti (genannt il Calabrese, geb. in Taverna 1613, thätig in Rom, seit 1656 in Neapel, später in Malta, † daselbst 1699), der im Ton dem Ribera nahestehend, in der Absicht auf starke Wirkung ihm verwandt ist. Er sucht, obgleich stark beeinflußt von Bologna, doch nach realer Wahrheit in höherem Maße als die dortigen Akademiker.

3496. Die Landschaft.

Eine erhöhte Bedeutung erhielt die Schule erst, seit sie sich ein eigenes Schaffensgebiet gesucht hatte: Sie fand es in der Landschaft. Hierin spielt Riberas Schüler Aniello Falcone (geb. zu Neapel 1600, † daselbst 1665) eine Vermittlerrolle. Er war in erster Linie Schlachtenmaler nach Art der Niederländer, namentlich des Jacques Courtois, das heißt ein solcher, der die Vorgänge in der Natur, nicht nur den menschlichen Gestalten nach darzustellen gesucht zu haben scheint. Man kennt leider wenig seiner Werke. An ihn aber reiht sich Salvatore Rosa (geb. zu Arenella bei Neapel 1615, in Rom, 1642—1652 in Florenz, später in Rom thätig, † daselbst 1673) und Domenico Garginoli (genannt Micco Spadaro, geb. zu Neapel 1612, † 1679) als Schüler an. Solange Rosa in Neapel thätig war, malte er mit frischen Sinnen, wennschon oft mit nicht ganz genügender Technik die Landschaften seiner Heimat, wie er sie aus eifrigen Wanderungen in die unwirtlichen Abruzzen kennen gelernt hat. Zudem die Bewohner dieser mit einem dem Spanischen verwandten Sinn für ungeschminkte Wahrheit. Spadaro blieb dabei, die Natur belebt von dem zu malen, was er in ihr sah: Er giebt die zeitgenössische Geschichte in einer Reihe von Bildern, deren Glaubwürdigkeit nicht zum kleinsten Teil ihren Reiz ausmachen. In Rom freilich wurde Rosa rasch in das internationale Kunsttreiben hineingezogen, suchte er im Wetteifer mit den Akademikern im Figurenbild großen Stiles seinen Ruhm, während er die stärkste Wurzel seiner Kraft, die Landschaft, zu mißachten lernte. Dort trat er mit den Niederländern in Wettbewerb, wie denn nun eine Reihe von Schülern in Rom und Neapel die geschichtliche Landschaft, das Ruinenbild fortzubilden bestrebt waren, Meister, deren Werke von jenen eines Ghisolfi nicht eben leicht zu unterscheiden sind.

Vergl. S. 365, R. 3196.

3497. Rosa und Spadaro.

Vergl. S. 461, R. 3454.

3498. Die Akademiker.

Der Abschluß der Kämpfe bildete, wie in Spanien, der Sieg der akademischen Kunst. Gerade Neapel zeitigte zwei der Hauptmeister der Formensicherheit, zwei jener Könner, die durch die Raschheit und den nie Verlegenheiten zulassenden Vorrat an malerischer Gestalt der Welt den Eindruck höchsten Kunstbesitzes erweckten: Luca Giordano (genannt Fa presto, geb. zu Neapel 1632, † zu Neapel 1700) und Francesco Solimena (geb. zu Nocera 1657, † bei Neapel 1747). Luca Giordanos Berufung nach Spanien, wo er

den Escorial mit Werken seiner sicheren Hand schmückte, bezeichnet auch das Ende einer volkstümlich spanischen Kunst.

3499. Baukunst.

Das Bauwesen schöpfte aber allem Anschein nach aus einer fremden Quelle neue Anregung: nämlich aus Sizilien. Solange die spätere Baukunst dieses Landes so wenig untersucht ist als heute, ist es schwer, die geistige Herkunft eines so eigenartigen Meisters festzustellen, wie der dort thätige Theatinermönch Guarino Guarini (geb. zu Modena 1624, † 1683 oder 1685) war. Bei seinem ersten, in Modena errichteten Werke noch schlicht und streng, eignet er sich im Süden in Mischung dessen, was Borromini und Fansaga an Neuformen erstrebten, eine kühne Selbständigkeit an. S. Gregorio in Messina, eine der barocksten, eigenwilligsten Kirchen Italiens, soll sein Werk sein. Von seiner sonstigen Thätigkeit dort wissen wir wenig. Aber seit etwa 1674 tritt er als Hofarchitekt des Herzogs Karl Emanuel II. von Savoyen in Turin auf und entwickelt hier in den etwa 10 Jahren bis an sein Ende eine erstaunlich reiche Thätigkeit. Zunächst im Palastbau: Sein Palazzo Carignano (um 1680) in Turin ist zwar keineswegs ein schöner Bau, doch eine außerordentliche That architektonischen Geistes. Im Grundriß voll kühner Verschränkungen in Kurven abgeschlossener Räume; im Äußeren eine Backsteinmasse von müden, lässigen Einzelformen, aber von einer mit hoher Kühnheit entworfener Linienführung; geschwungen, mit wechselnden Motiven, willkürlich, aber doch ein Ganzes von königlicher Größe; so recht ein Bau des hochfahrenden Geistes junger königlicher Würde. Merkwürdiger noch sind Guarinis Kirchen: S. Lorenzo, das Santuario della Madonna della Consolata, die Kapelle S. Sudario (bis 1694) am Dom, alle in Turin, die Theatinerkirche Ste. Anne in Paris (seit 1662), Bauten in Lissabon und Prag. Überall herrscht eine schwere Pracht, die nicht durch die Masse, sondern durch die Menge der Form, nicht durch die Ruhe, sondern durch die Verquickung der Linien gesucht wird. Alle Geraden wurden in dem Maße beseitigt, daß selbst die wagrechten Gesimse gelegentlich sich in eine Belebung zu Wellenformen bequemen müssen. Die Kirchen wurden fast alle auf zentralem Grundriß aufgebaut, jedoch in einer durchaus eigenartigen Weise überdeckt, in einer Wölbung über Gurte, die entweder eine freie Erfindung Guarinis oder eine solche in Anlehnung an mohammedanische Bauten ist. In Indien, im südlichen Spanien finden sich die zum Vergleich heranzuziehenden Bauten, namentlich El Cristo de la Luz zu Toledo und die Moschee zu Cordoba. Aber sicher fanden sich solche auch in Sizilien zur Zeit Guarinis, die ihm die Anregung gaben, sich in fremder Auffassung zu versuchen. Nicht, daß Guarini versucht hätte, den Eindruck des Mohammedanischen zu erzielen. Er griff auf, was immer sich ihm bot, um der ermüdeten und zu äußerster Anstrengung angespornten Baukunst neue Lebenssäfte zuzuführen, ihr um jeden Preis den Zug des Neuen, Eigenartigen zu geben.

3500. Guarino Guarini.

Vergl. S. 451, N. 3424.

Vergl. I. S. 680, N. 2209.

3501. Die Kirche.

Dieses Streben ist bezeichnend für den Geist des seines Besitzes sicher gewordenen Katholizismus. Wie so oft, wandelte er sich in den südlichen Landen spanischer Herrschaft rasch aus der Strenge des Willens in eine behäbige und rücksichtslose Freude am Erreichten. Der mächtige religiöse Drang war vorüber, das Jahrhundert des heiligen Karl Borromeo und Franz von Sales, der Patres von Alcantara und Vincent de Paul, des Olier und Ludwig von Granada, des Bellarmin und Baronius, die glorreiche Kampfzeit der Kirche, in der gegen 140 religiöse Genossenschaften Zeugnis von ihrer quellenden Lebensfülle gaben, war abgeschlossen: Die äußere Bethätigung folgt der inneren, die Pracht der Lebensformen der Glaubenstiefe, die Ausnützung des Errungenen dem Drang nach Sieg. Die Kirche wurde prunksüchtig, überreizt an Form, wie sie es im 15. Jahrhundert gewesen war: Den Rückschlag zu führen, fiel der klassischen Strömung zu: Denn auf den Prunk folgt, wenn er leer wird, die bewußte Armut, die Beschränkung auf die Regel.

42) Das Rom Berninis.

3502. Pietro Cortona. Vergl. S. 459, M. 3443.

Drei Großmeister beherrschten Rom im 17. Jahrhundert. Cortona, Borromini und Bernini. Der älteste unter diesen, Pietro Berrettini, genannt da Cortona (geb. zu Cortona 1596, † zu Rom 1669), ging aus der Florentiner Schule des Cigoli hervor; denn dessen Schüler Andrea Comodi (geb. zu Florenz 1560), der neben seinem Meister in Cortona beschäftigt war, führte den jungen Cortona seiner ruhmreichen Laufbahn zu. Auch dieser war am Palazzo Barberini, der Geburtsstelle der neuen Kunst, thätig, indem er den Festsaal ausmalte. Sein Hauptwerk aber that er in Florenz bei der Ausgestaltung der Decken des Palazzo Pitti (um 1640), später wieder in Rom durch Ausschmückung der Chiesa nuova, von S. Carlo al Corso und der Kuppel von St. Peter, sowie der Galerie des Palazzo Pamfili. Eine große Reihe von Altarbildern vollendet die Reihe seiner mühelos geschaffenen Gemälde. Betrachtet man Cortona nur nach diesen, so findet man wenig Grund, ihn über seine Vorderleute zu erheben. Ihm sprudeln die Gestalten aus dem Pinsel vor, ohne daß man diesen eine geistige Vertiefung anmerke. Mit breitem festem Strich, frischer, oft hell aufleuchtender Farbe, großer Sicherheit in der Verteilung der Masse verbindet er die Gabe, deutlich und anschaulich zu erzählen. Für ihn hat die Malerei in erster Linie dekorative Zwecke. Seine Bilder beanspruchen nicht, um ihrer selbst willen genau betrachtet zu werden. Er arbeitet für den raschen Blick, um der Wirkung willen. Denn seine Größe besteht in der Vereinigung aller Künste zu gemeinsamer Wirkung. Michelangelo hatte begonnen, die Decke der Sixtinischen Kapelle als Einheit zu betrachten, er gab ihr eine gemalte Plastik als Rahmen der eigentlichen Gemälde; die Caracci hatten diese Gedanken fortgebildet; Cortona wußte im Palazzo Barberini den noch gemalten Rahmen mit dem Bilde aufs geistreichste zu verbinden, so daß eines das andere hebt; er schuf in den Sälen des Palazzo Pitti die Rahmen in voller Plastik, in engstem Zusammenhang mit dem Bild und mit der Architektur: So entstand eine Einheit der Wirkung, wie sie kaum je bei gleichem künstlerischen Aufwand erreicht wurde; so zeigte Cortona sich als frei schaltender Herr über alle Künste zugleich; in der Absicht, sie zum Schmuck eines festlichen Raumes zu verwerten. Nirgends ist das mehr erreicht als im Palazzo Pitti. Wer dessen Decken mit vorurteilsfreiem Blick betrachtet, der wird sich nicht an den Schwächen der Einzelbildung in Ton und Modellierung aufhalten, sondern anerkennen, daß hier die drei Künste zu einem hellen Aufjubeln sich ergänzenden Glücks gebracht sind, zu einem Schwung der Prachtentfaltung, die schwerlich je wieder erreicht wurde.

3503. Als Dekorateur.

Vergl. S. 244, M. 2874.

3504. Deckenmalerei.

Die Maler erkannten an diesen Decken ihre neue Aufgabe, dekorativ zu wirken, den Gegenstand in großen Zügen, unter häufiger Wiederholung desselben Gedankens in einer Weise auszudrücken, die nicht ein genaues Hinsehen fordert, sondern eine allgemeine Stimmung giebt. An den Decken der Kirche Engelchöre, der geöffnete Himmel, Wolken hereinquellend, aufschwebende, sich niederbeugende Gestalten, in strahlendem Glanze die Verklärten, im Dunkel der Wolkenschatten die Niedergeschleuderten, Verdammten: Das ist der Vorwurf, der nun Hunderte der geschicktesten Pinsel beschäftigt.

3505. Prunkliebe.

Die Kunstart der festen Faust ist gewiß nicht die einzig richtige; das Können, die Entschlossenheit und Thatkraft im Schaffen ist gewiß im 17. und 18. Jahrhundert überschätzt worden; sie haben so überwuchert, daß sie die sorgfältigere, ernstere Kunst zu ersticken drohten. Aber ebenso sicher ist es nicht richtig, sie in Bausch und Bogen zu verurteilen. Der Katholizismus hatte seinen Ernst wieder abgelegt, er schritt zur festlichen Heiterkeit vor. Er wollte seinen Anhängern die himmlischen Freuden auf Erden andeuten; einst ein Kämpfer, wollte er jetzt als Sieger vor der Welt erscheinen; im Prunkgewand des Triumphes. Die Maler, Architekten und Bildner sollten ihm dies schaffen. Sie thaten es mit höchster Meisterschaft!

Der Stil brach an, den man lange den Jesuitenstil genannt hat. Er ist zur Entwicklung und Ausbreitung gelangt, als der Orden schon längst seinem Verfalle entgegen ging; er ist keineswegs an Jesuitenkirchen vorzugsweise zu beobachten. Das Barock Roms ist die Kunst der erneuten politischen Macht des Papsttums, hervorgegangen aus der internationalen Stellung und dem durch den katholischen Eifer der Völker erzeugten Reichtum der Kirche. Weder die Jesuiten noch Rom thaten selbständig mehr, als daß sie die Mittel zur Verwirklichung der künstlerischen Ziele der aus allen Ländern stammenden römischen Künstlerschaft darboten.

3506. Cortona als Baumeister.

Cortona war auch Architekt: Ein Meister, der gleich den größten seiner Zeitgenossen die Kunst als Ganzes umfaßte: Die Kirchen S. Martino e Luca (1636) und die Schauseite von Sta. Maria della Pace (vor 1659), sowie die nach seinem Tode vollendete Sta. Maria in Via lata entwarf er. Eine merkwürdig reiche Kunst! Erdacht nicht nach den Grundsätzen geometrischen Aufrisses, sondern nach jenen malerischer Wirkung; das heißt einer solchen, die sich nicht aus der geometrisch gezeichneten Darstellung ergiebt. Diese Meister sahen im Geist den fertigen Bau perspektivisch sich aufbauend, indem sie ihn entwarfen. Sie arbeiten auf die Mittel hin, die die Verschiebungen bei wechselndem Standpunkt des Beschauers bieten: Schwingungen und Rückbiegungen, Verkröpfungen und Verdoppelungen der Motive helfen mit, dort, wo thatsächlich ein Nebeneinander besteht, ein scheinbares Hintereinander herzustellen; in der Natur jene Umgestaltung der Fläche in Raum zu erzielen, die der Zeichner oder noch mehr der Reliefbildhauer hervorruft. Am glänzendsten gelang dies an Sta. Maria della Pace, wo Cortona alsbald den Platz vor der Kirche mit schuf, also den fest umgrenzten Zuschauerraum für sein perspektivisches Werk, den ein päpstliches Breve ausdrücklich vor jeder Veränderung schützen mußte.

3507. Luca Giordano.

Cortonas malerische Schule breitete sich rasch aus. Nur ein Römer gehört ihr an, Ciro Ferri (geb. zu Rom 1634, † 1689), vielleicht der, der am getreuesten an des Lehrers Vorbild sich hielt. Bedeutender, freier ist Luca Giordano (genannt Fa presto — Mach' rasch! einer jener neapolitanischen Frühreifen, jener Riesen im Können, denen das Werk allezeit fertig aus der Faust quoll. Sein langes Leben war ein Siegeszug: In Neapel, Monte Cassino (1677), Florenz (1679), Venedig, seit 1692 in Spanien (Escorial, Buenretiro, die Kirchen von Madrid), Genua, Rom schuf er bis in's hohe Alter Deckengemälde und Altarbilder, in denen er Cortonas Breite durch Riberas Farbengebung bereichert zeigt. Man erzählte sich überall, wie er hier ein Deckengemälde in einer Woche, dort ein mächtiges Bild in zwei Tagen gemalt habe. Es schadete ihm in den Augen der Zeitgenossen nichts, daß man ihm Flüchtigkeiten, Anlehnungen an die von ihm eifrig studierten Vorgänger nachwies. Er siegte allerwegen durch die berückende Gewalt unbedingter Sicherheit, durch die Befähigung, das zu treffen, was die Zeit sich wünschte: Glanz, Leichtigkeit, Schwung, Bewegung, Festlichkeit. Man war des Ernstes und der Märtyrerquälereien satt geworden und wollte Freuden auf Erden!

Vergl. S. 475, M. 3498.

3508. Die römische Barockschule.

Eine ungeheure Kunstthätigkeit reihte sich an Cortona und Giordano: Paolo de Matteis (geb. zu Cilento 1662, † zu Neapel 1728, thätig in Neapel, Rom und Paris), Giovanni Battista Lama (geb. zu Neapel um 1660, † nach 1740, thätig in Neapel), Francesco Solimena, genannt Abbate Ciccio (geb. zu Nocera 1657, † bei Neapel 1747, thätig in Neapel, Monte Cassino, Assisi, Spanien), Giovanni Battista Gaulli, genannt il Baciccio (geb. zu Genua? 1639, † 1709, thätig in Rom, namentlich am Gesu), Sebastiano Conca (geb. zu Gaeta 1676, † zu Rom 1764, thätig in ganz Europa, namentlich in Rom und Neapel), Corrado Giaquinto (geb. zu Molfetta um 1700, † 1765, thätig in Rom, Madrid und Neapel): Diese Reihe von Künstlern könnte leicht ver-

mehrt werden, wenn ihre Werke einigermaßen kunstgeschichtliche Sichtung erfahren hätten, wenn auch nur der Versuch gemacht wäre, in ihr Wesen einzudringen, sie von den Gesichtspunkten aus zu beurteilen, von denen aus sie gemalt wurden. Bis jetzt verfallen sie alle dem raschen Urteil der klassicistischen Ästhetik, die ihre ganze Schaffensart, die dekorative, als eine untergeordnete, unrichtige, ja verwerfliche bezeichnete und daher kein Verständnis für sie hatte. Um so mehr rufen ihre Schöpfungen das Erstaunen der Künstler hervor, die sie lediglich um ihrer selbst willen betrachten, und mit Bewunderung das Können jener Meister, ihre malerische Kraft und ihre Feinheit für Tonempfindung anerkennen; die bemerken, daß die gefeiertsten unter den Historienmalern des 19. Jahrhunderts nur zu oft vom rein künstlerischen Standpunkt wesentlich tiefer stehen als diese „frivolen Manieristen".

3509. Borromini. Vergl. S. 458, N. 3442.

Als der schlimmste unter diesen gilt der Baumeister Francesco Borromini (geb. zu Bissone am Lawisersee 1599, † zu Rom 1667), der als Neffe Madernas durch diesen rasch gefördert wurde. Sein Leben ist Gegenstand des blühendsten Werkstättenklatsches geworden: Seine Eifersucht gegen seinen glücklicheren Nebenbuhler Bernini wurde als Triebfeder seines ganzen Schaffens dargestellt, als Anlaß dafür, daß er ein Neuerer geworden, mit der Absicht umgegangen sei, die Baukunst zu verderben. Sein Tod — er starb durch Selbstmord — gab diesem Gerede starken Anhalt. Sicher war Borromini in den späteren Jahren seines Lebens ein überarbeiteter, reizbarer Mann. Sein Ende erfolgte unverkennbar in geistiger Umnachtung, freilich erst im Alter von 68 Jahren, nachdem er als Kind von 9 Jahren in eine Bildhauerwerkstatt in Mailand, mit 16 Jahren als Marmorschleifer nach St. Peter geschickt, durch ein Leben aufreibendsten Fleißes sich in der Welt eine Stellung geschaffen hatte, die ihn befähigte, mit dem gefeiertsten Meister der Zeit in die Schranken zu treten. Und das Leben im damaligen Rom war für den, der sich an der Spitze eines großen Zweiges des öffentlichen Lebens halten wollte, sicher ein nervenzerrüttendes.

3510. Künstlerische Ziele.

Auch Borrominis Absicht ging auf Wirkung. Das Geschaffene sollte sich in voller Größe darstellen und sogar größer als es war. Der wahre Künstler ist ihm der, der die Wirkung über die thatsächlichen Werte hinaus zu steigern vermag. Das Auge in angenehmer Weise zu täuschen, hieß ihm die Aufgabe der Kunst. Er hat sie mit Meisterschaft geübt, wenn ihm auch manchmal die Täuschung mißlang; das heißt: Es wurden die Mittel, durch die er sie zu erreichen dachte, sichtbar. Er fand kein Genügen in der gewöhnten Verwendung bekannter Gestaltungen. Was die Naturalisten der Malerei geworden waren, Schöpfer eines der Zeit angemessenen Stiles, das wollte er der Baukunst werden: Der Schöpfer eines neuen Bauideals. Freilich ist dieses Ziel noch schwerer zu erreichen. Auch er konnte die Ordnungen nicht beseitigen und mit ihnen nicht die Gewöhnung des Auges an die durch sie gegebenen Verhältnisse. Neu ist er in ihrer Verwertung, in der Rücksichtslosigkeit gegen ihre überkommenen Einzelformen. Lange genug hatte man versucht, für die Kirchen, namentlich für deren Schauseiten, eine folgerichtig aus dem Innern, aus den Baufunktionen heraus entwickelte Form zu finden: Vergeblich! Die Schauseiten waren trotz aller Bemühungen Schmuckwerk geworden: Borromini hatte den Mut, sie rücksichtslos als solche zu geben.

3511. Bauten.

Er liebte es, sie in Kurven anzulegen. So am Oratorio di S. Filippo Neri (um 1650), am Collegio di Propaganda fide (um 1660), in dreifacher Krümmung am S. Carlo alle quattro Fontane (1640—1667). Der Zweck war bei den beiden letzteren wenigstens, dem seitlich Herantretenden — und bei der Enge der Straßen war eine Vorderansicht unmöglich — statt perspektivisch zusammenlaufender, verkürzter Linien, wenigstens teilweise eine senkrechte Aufsicht zu geben; die kulissenartig vorgeschobenen Teile zum Maßstabe für die vom Auge zu ergänzenden, nicht erkennbaren zu machen. Im Innern wendete er diese Versuche erst recht an: S. Carlo und S. Ivo (in der Sapienza, 1660) sind Beweise hiefür. Ein gewisser

mathematischer Verstand beherrscht sie: Die Grundrisse erscheinen in Borrominis Entwürfen sorgfältig konstruiert, nicht, wie sie den Anschein erwecken, in freihändig gezeichneten Kurven angelegt. Sie setzen sich aus Kreisabschnitten und Geraden zusammen. Aber auch hier gelingt es ihm durch die Wechsel der Ansicht, die er bietet, bühnenartig, nach den Grundsätzen der Reliefperspektive zu wirken, den Raum scheinbar zu erweitern. Und wirklich erreicht er dieses Ziel in überaus merkwürdigen Plangestaltungen, Arbeiten von hohem Geist, von echt künstlerischem Sinn; wenngleich sie deutliche Zeugnisse jener inneren Unwahrheit sind, die das römische Dasein wieder zu beherrschen begann; jener Größe, die auf äußerem Schein beruht und vor allem durch diesen zu wirken sucht.

3512. Einzelformen.

Wunderlich ist seine Kunst, die Einzelheiten auszubilden: Die Absicht, neu zu sein, begegnet sich mit jener, die Wirkung zu steigern. Jede Regel wird beiden geopfert. Ein stürmisches Vordrängen, ein Hasten nach Bedeutung, dabei aber ein funkelnder Geist, sprühende Erfindungsgabe; eine unerschöpfliche Beholfenheit, das Ziel durch selbstgefundene Mittel zu erstreben; zu erreichen, was beabsichtigt war. Wer die Werke der Kunst danach beurteilt, wie sie ihm gefallen, wird von den meisten Stufen der Vorbildung aus Borromini mit der ganzen folgenden Zeit als Inbegriff des Ungeschmackes verurteilen müssen; wer ihn nach der Wirkung auf seine Zeit betrachtet, war erforscht, warum er einen so gewaltigen Einfluß auf die Geister gewann, wird ihn anders beurteilen! Denn er spricht die Sprache des Großgeistes, der die Wünsche seines Jahrhunderts zu verwirklichen versteht, inmitten einer Welt durcheinander wirbelnder Bestrebungen, inmitten des Rom der Zeit nach dem großen Kriege!

3513. Bernini.

Der vierte, größte, gefeiertste der Neubildner Roms, L o r e n z o B e r n i n i (geb. zu Neapel 1599, † zu Rom 1680) kam gleich Rosa aus Neapel. Bernini war ein frühreifer Knabe, als er begann, von sich reden zu machen. Er ging hervor aus dem Umkreis des neapolitanischen Realismus: Erst nachträglich studierte er mit Feuereifer die Antike; sie war ihm nie Lehrmeisterin, sondern er fand in ihr nur das bestätigt, was er in der Natur gefunden hatte. Er vertiefte sich in sie, nicht um nachzuahmen, sondern um sich seiner selbst klar zu werden. Mit zehn Jahren fertigte er eine gute Büste, bis zum achtzehnten Jahre (1617) schuf er einige seiner berühmtesten Werke: Äneas und Anchises, Apollo und Daphne, David (alle in der Villa Borghese) und den Raub der Proserpina (Villa Ludovisi). Damals als diese Marmorgruppen entstanden, arbeitete Berninis Vater in der Cappella Paolina in Sta. Maria Maggiore, also wohl auch unter dem Einfluß des dort schaffenden Guido Reni, den der Führer der älteren Kunst, Cavaliere d'Arpino, nach der ewigen Stadt berufen hatte, um durch ihn den Realismus zu bekämpfen. Ja, die Neuidealisten Bologneser Schule suchten eben einen Vorstoß gegen die Hauptstadt des Realismus, gegen Neapel, zu machen: Reni übernahm die Ausmalung der Cappella del Tesoro in der Kathedrale zu Neapel (1621), wich aber schon 1621, angeblich aus Furcht vor Corenzios Dolch, sicher vor der Eifersucht der dort lebenden, um Ribera und Santafede gescharten Künstler. Erst 1630 nahm Domenichino die Arbeit wieder auf, aber auch dieser floh bereits 1634, es heißt, ebenfalls vor Riberas Neid. Der Übergriff Bolognas auf Neapel war zurückgeschlagen! Künstlerstreite haben immer einen persönlich harten Zug: Denn hier vertritt der Mann mit seinem ganzen Dasein seine Ansicht; da giebt es keine Sachlichkeit des Urteils, weil alles auf der Persönlichkeit des Künstlers beruht. Der Kampf zwischen den Bolognesern und den Neapolitanern ist sicher nicht bloß aus Neid um Geld und Aufträge, sondern um künstlerische Dinge entstanden, um die Stellung, die die Maler und Bildner zur Natur und zu den großen Meistern der Vorzeit nahmen.

Vergl. S. 354, M. 3168.
Vergl. S. 349, M. 3153.
Vergl. S. 451, M. 3425.

3514. Kunstlehre der Zeit.

Ein etwas späterer (1660) Schriftsteller Venedigs, M a r c o B o s c h i n i, der für Tintoretto und mit diesem für die alten Meister begeistert war, giebt uns ein Bild der

Stimmung: Er höhnt jene, die die Natur abschreiben, auf den Gassen herumlaufen und nach Gesichtern suchen, die in ihre Bilder passen; die allerhand Gerät besitzen, um nach ihm zu malen, das Handwerk bekleistern, indem sie stückweise, Strich für Strich, Glied für Glied ihre Figuren zusammentragen; die aus einem Bauern einen Apollo und aus einer Dirne eine Diana machen wollen. Er verlangt „Manier" vom Künstler, Stil, wie wir heute sagen würden; Kenntnis der Natur und aus dieser die Fähigkeit, in freiem Entwurf zu schaffen; er fordert vor allem Schönheit von ihm. Im Jahr 1584 hatte der mit 33 Jahren (1571) erblindete Mailänder Maler Giovanni Paolo Lomazzo die Regeln der Schönheit gelehrt, die Verhältnisse des Körpers, die Bewegungen der Seele, die Vorzüge der Farbe und des Lichtes, der Perspektive und der Kunstübung. Ich müßte sie im einzelnen darlegen, um zu zeigen, wie mechanisch die Kunst schon erfaßt wurde: Wie er die Farbengebung feststellen wollte, damit sie eine sanfte Harmonie gebe, so daß ja kein helles Grün neben leuchtendem Rot stehe; wie er das Naturstudium betrieben haben wollte, so daß es nach alter Art regelmäßig nur die in kunstvolles Licht gebrachte Einzelfigur zum Gegenstand habe; wie er nach Michelangelo verlangte, daß die Figur pyramidisch, geschwungen (serpentinata), vervielfacht sei: „eins, zwei, drei!" (moltiplicata per uno, doi e trè). In dieser Regel schien ihm das ganze Geheimnis der Kunst zu liegen: Man müsse der Gestalt des Menschen jene der Flamme geben, in der sich die Eigenschaften der Pyramide mit der Schwingung vereinen; die Haltung in Form des Buchstaben S bilden. Und dergleichen Grundsätze mehr, die gut sind, denn sie sind bester Kunst, namentlich dem Michelangelo, entlehnt —; die aber nicht Gesetze für Anderer Schaffen sind. Denn diese sahen sich die Natur bloß darauf an, ob sie den idealen Menschen geschaffen habe und wo dieser in ihr zu finden sei.

Gegen diese Künstler, die da wußten, wie Kunst gemacht werden müsse, wendete sich der junge Realismus. Man verstand sehr wohl die großen Meister zu würdigen. Selbst Ribera feierte sie als Vorbild; was ihn aber nicht abhielt, eigene Wege zu gehen: Raffael ist der Stern der Vollkommenheit, man muß seine Werke fleißig studieren, um vorwärts zu kommen. Aber man muß sie nicht nachahmen, sondern kann trotzdem neue Bahnen und neue Kunstmittel suchen. So sprach Ribera und so handelte er auch.

3515. Bernini als Bildhauer.

Das war eine geistige Mitgift, die auch Bernini nach Rom auf den Weg nahm; damit ist auch die Art gekennzeichnet, wie er die Antike dort studierte. Seine Götter sind zwar Geschwister jener der Caracci und Reni, wohl etwas schlanker, beweglicher in den Gliedern, etwas zierlicher, etwas mehr beeinflußt von Correggio und von der Florentiner Bildnerei, wie sie unter Jean Boulogne sich entwickelt hatte. Ein Neues war hinzugekommen: die Augenblicklichkeit im Erfassen der Bewegung: Sie stellen nicht eine Ruhe in der Flucht der Bewegungen dar, sondern, wie manche Gestalten der späten Antike, die Flucht selbst. Hierin liegt sein Realismus, seine Wahrheit. Der erste rasche Blick sollte befriedigt werden, der die größte Kraft der Aufnahmefähigkeit besitzt. Die spätere Betrachtung soll seine Ergebnisse lediglich bestätigen, erläutern, verfeinern. Dabei schaut Bernini die Natur darauf an, welchen Wandlungen sie im Augenblick der Bewegungen unterliegt. Auch hierin trifft er sich mit Ribera und mit den durch Duquesnoy in Rom vertretenen Niederländern: Wollte jener als Maler die Wirkungen des Lichtes festhalten, so sucht Bernini als Bildhauer jene des Fortschreitens der Körper im Raum. Daß dies eine der Plastik verbotene Aufgabe sei, kann nur der glauben, der noch die Ästhetik des Klassizismus für Kunstgesetz, mit ihr die Armseligkeit für die Vorbedingung wahren Kunstglückes hält; und der in der „Pose" die einzig erlaubte Bewegung sieht; und sich somit einem willkürlichen Gesetz des Erlaubten unterworfen hat. So tadelte man am Raub der Proserpina, daß die Finger des zupackenden Pluto in das Fleisch der Göttin eintauchen, daß dies zwischen

den Fingern fratzenhaft hervorquelle: Ein belustigender Beweis für den Unverstand einer Kritik, die sich den Anschein giebt, als habe sie Ähnliches noch nie gesehen: Packt eine Männerhand in Mädchenfleisch, so geschieht eben das, was Bernini darstellte: Sollte er den Körper der Proserpina darstellen, als sei er harter, unbeweglicher Marmor?! Die Gewänder flattern, das Haar wallt, die mit Vorliebe schlank gebildeten Glieder sind in vollem Schwunge: An seinem Apollo und Daphne wachsen der geängstigten Fliehenden mitten im Lauf Blätter aus den Fingern, sieht man, wie die zarte Haut in Baumrinde sich umgestaltet.

3516. Weibliche Heilige.

Er schuf mehrere berühmt gewordene weibliche Gestalten: Die in Ohnmacht sinkende heilige Teresa (in Sta. Maria della Vittoria zu Rom). Ein ihren Schmerz, der so bald in Seligkeit enden wird, mit dem Mitleid des seiner Erfolge sicheren Arztes belächelnder Engel zielt mit dem Pfeil der göttlichen Liebe auf ihr Herz. Die in seliger Verzückung sterbende Sta. Bibiana (in der Kirche gleichen Namens in Rom), die sterbende Sta. Ludovica Albertoni (in S. Francesco a Ripa daselbst) sind die bekanntesten unter ihnen. Der stürmische Beifall, den diese Werke fanden, ist kein zufälliger: Gegenüber der derben Wirklichkeit, die im 17. Jahrhundert die Maler erstrebten, hier im Anschluß an Duquesnoy eine verfeinerte, verschönerte. Es sind vornehme Frauen, Frauen der guten Gesellschaft, leidende, nicht handelnde Wesen, die Bernini giebt; solche mit einem Zug aufdämmernder Empfindsamkeit; dargestellt in ihrer rührenden Schwäche, mit der sorgenden Hand des Kavaliers, des ritterlich denkenden Mannes. Er kannte aber auch die Kraft des Weibes und hat sie oft in allegorischen Gestalten in fast niederländischer Breite dargestellt.

Vergl. S. 362, M. 3188.

3517. Berninis Allegorien.

Man schalt wohl viel des Künstlers große Papstdenkmäler in St. Peter, solange es als ein Grundsatz der Ästhetik galt, daß die innige Beziehung, das geistige Zusammenhalten der Haupt- und Sockelfiguren zu einem gemeinsamen Vorgange ein Fehler sei. Längst war in der Malerei der Grundsatz zum Siege gekommen, daß etwa auf dem Altarbild nicht mehr die einzelnen Gestalten beziehungslos nebeneinander stehen, durch ihr einfaches Dasein wirken sollten. Man forderte eine gemeinsame Handlung. Sie wurde hier auch in der Bildnerei gegeben. Die Renaissance hatte eines der armseligsten Kunstmittel, die Allegorie, bis zur Ermüdung breit getreten: Tugenden, Wissenschaften, Laster und Künste saßen ringsum, deren Bedeutung fast nur im Emblem und im Bewegungsmotiv liegt. Nun wollte man diese Allegorien, über die man nun einmal nicht hinwegkam, durch Handlungen besser erklären; durch ihr Eingreifen in den Vorgang sollten sie ihr Thun erklären. Sie sollten lebhafter zum Beschauer sprechen. Da ist der Tod als Geripp dargestellt. Er ist abscheulich häßlich. Aber jene Zeit kämpfte eben gegen eine schal gewordene Schönheit für das Recht des Häßlichen; sie wollte die starken Gegensätze und hatte die Schönheitsschwärmer gründlich satt: Der Tod sollte eben abschreckend dargestellt werden, als ein Furchtbares, wie dies das Mittelalter gethan; er sollte in seiner Knochendürre der Gegensatz gegen die niederländische Fülle des Fleisches sein, die Bernini dem Leben zuwies.

3518. Das Gewand.

Gegensätze schaffen, war eines der Mittel seiner Kunst: Die Malerei des 17. Jahrhunderts hielt vielfach fest an jenem Idealgewand, dem man nicht ansieht, ob es Wolle oder Seide, Leinen oder Leder sei, vorzugsweise jenem Gewand, das nur dem großen Fluß der Falten dient; aber man begann nun, der Eigenart der Stoffe nachzugehen; und zwar hat die Bildnerei dort diesen Gedanken aufgenommen, wo sie Gegensätze brauchte. Die künstlerische Sicherheit, mit der Bernini die Gewänder an seinen Büsten, an seinen Papstgräbern zu einem künstlerischen Vorwurf verwendete, um in die Massen Leben und Bewegung zu bringen, ist nur mit der Pinselmeisterschaft des Velasquez zu vergleichen: Breit, jeder beabsichtigten Wirkung untrüglich sicher, schuf er aus dem Vollen ins Kleine; dort sich in Einzelheiten vertiefend, hier in breiten Flächen arbeitend; immer in der Absicht auf das Ganze.

Denn so reich solche Aufbauten sind, so weiß Bernini doch ihre Wirkung zusammenzuhalten: Am vollendetsten am Grabmal Urbans VIII.: Der Papst, unter der Tiara, in weitem Mantel, sitzend, den Segen mit weit vorgeworfener Rechten erteilend, ist ein Meisterwerk ersten Ranges: Groß im Wurf, breit in der Ausführung, reich in den Einzelheiten, tief erfaßt als weltgeschichtliche Persönlichkeit: Wer hat im 17. Jahrhundert Besseres zu leisten vermocht, wo steht die nach Bernini geschaffene Statue, die größer ist als seine?! Nicht ganz auf gleicher Höhe steht das Grab Alexanders VII. (1655—1667) (ebenfalls in St. Peter), das Bernini in vorgeschrittenem Alter herstellte.

3519. Grabmäler.

Wenn man seine Büsten betrachtet, deren es eine große Zahl giebt, die Sorgfalt in der Einzelheit und die Größe in der Auffassung, die untrügliche Sicherheit im Erfassen des Lebens und die unmittelbare Übertragung in das geschichtliche Sein, den persönlichen wie den dem Dargestellten angemessenen Stil, dann wird man Berninis Kunst Bewunderung nicht versagen. So beispielsweise die Büste seiner Tochter, um eines der einfachsten Werke zu nennen: Man kann nicht feiner, vornehmer, schlichter sein, als der große Meister des Barock es hier ist, wo er es zu sein beabsichtigte.

3520. Büsten.

Wie in seinen Denkmälern, so ist Bernini in seinen Brunnenanlagen ein Führer der Kunst geworden, die ihm selbst die klassischen Zeiten zu Dank verpflichtete. Die Anordnung des Obeliskes auf Piazza Navona in Rom, den er mit einem Aufbau von der Natur nachgebildeten Felsen, von Pflanzen und zwischen diesen von Flußgöttern umgab, solchen, die nicht architektonisch angeordnet sind, sondern scheinbar willkürlich ihre Plätze wählten und scheinbar willkürlich sich bewegen, ist so geistreich, daß man sehr wohl versteht, warum der ihm ungünstig gestimmte Papst Innocenz X. mit einem Schlage durch dies glänzende Werk dekorativer Kunst für den Meister gewonnen wurde. Man muß vergleichen, wie gedankenarm all das ist, was seine Vorgänger mit den in Rom aufgestellten Obelisken angefangen hatten: Mit voller Absicht sind Berninis Gestaltungen dekorativ; sie wollen nicht im Einzelnen, sondern im Ganzen gesehen sein. Das Auge gefangen nehmen, es blenden oder selbst täuschen, war die Absicht der Zeit: Man sollte mehr zu sehen wähnen, als thatsächlich geboten werden konnte; die Kunst sollte ihre eigene Wirklichkeit an Eindruck übersteigen. Aber im Dekorativen welches Können an den von verschiedenen Händen ausgeführten Flußgöttern, deren gewaltige Leiber nicht Aktstudien, sondern eine Wellenbewegung in Muskeln auszudrücken haben.

3521. Schmuckdenkmäler.

Berninis wichtigste Lebensaufgabe war der Ausbau von St. Peter: Von ihm stammt zunächst das „berüchtigte" Tabernakel, unter der Kuppel jener Baldachin aus Erz, mit gewundenen Säulen, 28,5 m hoch, ein Werk reichster Bildhauerkunst: Die Aufgabe war einmal gestellt, inmitten der Kirche einen Altar und über diesem ein ideales Dach zu schaffen — und diese Aufgabe mußte gestellt werden, sobald man St. Peter nicht als ein ideales Bauwerk, sondern als eine Kirche mit bestimmten gottesdienstlichen Zwecken betrachtete. Sobald diese forderten, daß der höchste Geistliche der katholischen Christenheit über dem Grabe des heiligen Petrus, an den großen Festtagen die Messe in würdigster Form lesen solle, dann ist kaum eine andere Lösung denkbar als diese: Sie giebt die kühne Absicht zu erkennen, dem in seinen übermenschlich großen Verhältnissen nicht recht zu würdigenden Bau durch das Heranrücken eines an sich mächtigen, doch in den Einzelheiten reichen Werkes einen Maßstab für das Auge zu geben. Die Form aber, die strotzend reiche Architektur, ist keineswegs römisch. Wohl schwerlich wäre sie zur Anwendung gekommen ohne den Einfluß der Niederländer. Arbeitete doch Duquesnoy mit an den gewundenen, mit Laubwerk und Kindern umrankten Säulen, die so ganz jenen der belgischen Bildschnitzer gleichen.

3522. Das Tabernakel in St. Peter.

Dann trat an Bernini die Aufgabe heran, als Abschluß des Chores die Kathedra zu schaffen: Vier gewaltige, großartig gebildete Heilige, die an Wucht den besten Arbeiten

3523. Die Kathedra.

der Caracci gleich kommen, halten einen Thronsessel empor, der in sich den alten Sitz der Bischöfe von Rom enthält. Darüber ein gelb verglastes Fenster, umgeben von plastischen Wolken und einer Fülle von Engels- und Kindergestalten: Wieder ein absichtliches Viel, ein entschiedenes Komponieren auf den Gegensatz gegen die starre Größe der architektonischen Massen, dazu eine bildnerische Riesenleistung (2200 Zentner Bronze!)

Freilich handelt es sich hier um „Effekthascherei“! Das heißt es sollte um jeden Preis eine bestimmte Wirkung auf die Gesamterscheinung des Baues erzielt werden. Das war eben die künstlerische Aufgabe, die Bernini gestellt wurde: Denn vom Standpunkt des Gottesdienstes ist die Kathedra nicht der Kirche, sondern die Kirche der Kathedra wegen da; Bernini sollte in einen aus Idealismus gebildeten, unkirchlichen Bau die katholische Kirche hineintragen, ihr den gottesdienstlichen Inhalt geben, sie aus einem schönen Raum zu einem Kultgebäude umgestalten. Da entstanden freilich Zwiespältigkeiten zwischen der bestehenden Architektur und der ihr aufgezwungenen Herrin: Aber man soll Bernini nicht tadeln, daß sein Tabernakel den Anblick stört. St. Peter ist zum Beten am Grabe St. Petri, nicht zum Anblicken der Wirkung der Kuppel da, wie die Ästhetiker zu glauben scheinen. Was der Idealismus der Renaissance an der eigentlichen Aufgabe unerfüllt ließ, mußte Berninis Zielklarheit in sie hineintragen.

Vergl. S. 458, M. 3442.

3524. St. Peter und Bernini.

3525. Die Türme von St. Peter.

Anders lagen die Verhältnisse im Äußern, wo es Berninis Aufgabe wurde, die Westansicht des Haupttempels der katholischen Christenheit zu vollenden: Er plante auf Madernas Schauseite an Stelle von dessen bescheideneren Türmen zwei höhere; die Art, wie er diese ausgestaltete, Säulenordnungen aufeinander häufend und doch die Hauptmassen lotrecht teilend, wie er mit den klassischen Ordnungen spielte, der Vorderansicht eine mehr an nordische Grundformen mahnende, reich bewegte Umrißlinie gab, beweist, daß er einer der größten Architekten aller Zeiten war, daß die jubelnde Zustimmung seiner Mitwelt mit Recht ihn auf den Schild hob. Die Zeiten und ihre Absichten wechseln. Bernini ist später die Zielscheibe des Spottes des klassischen Kunstgeschmackes geworden; aber man nenne die spätere Turmanlage in den Formen der Renaissance, die nicht von ihm entlehnt und dabei doch künstlerisch ihr nur annähernd zu vergleichen sei!

3526. Der Platz vor St. Peter.

Ehe einer der Türme fertig wurde, zeigten sich Risse in seinem Grundgemäuer. Er mußte abgetragen werden (1646). Der ganze Gedanke wurde damit zu Grabe getragen. Aber Bernini war in den Mitteln, die Schauseite von St. Peter weiter zu großer Wirkung zu heben, nicht verlegen. Man muß ein wenig Maler sein, um Velasquez' Riesengröße ganz verstehen zu können; und man muß ein wenig Architekt sein, um die gewaltige Geistesthat zu verstehen, die Bernini hier leistete und die durch Michelangelos Fassadenanordnung und Madernas Übertragung dieser auf die Westseite nicht glücklich angefangene Lösung durch den Bau des Platzes (der Kolonnaden) zum guten Abschluß zu bringen. Bernini baut seine Wirkung auf einer wunderbaren Kenntnis des Vorganges beim Sehen auf: Er erzielt durch das Ansteigen des Platzes und der zu seinen Seiten errichteten Galerien, durch die Verbreiterung des Zuganges nach hinten, durch Vorlegen eines ovalen Platzes, durch die mit klarer Absichtlichkeit gewählte Einfachheit der derben Formen Wirkungen von so neuer, so überraschender Art, dabei von einer Feinheit und Zurückhaltung, daß erst die vorsichtig erwägende Kritik der Neuzeit ihm wieder hinter die Geheimnisse seines Schaffens gekommen ist. Solange man glaubte, die Einfachheit sei sich selbst Zweck in der Kunst, verschloß man sich absichtlich gegen diese Thaten des Barockmeisters; seit man erkannt hat, daß nicht die schulgerechten Verhältnisse und Ordnungen die Bauwerke schön machen, sicher nicht diese allein, lernt man an Kunstregeln gebundenen begreifen, wie hoch Bernini über der Kritik eines Milizia, Winckelmann oder Burckhardt steht, vom Heer ihrer Nachbeter gar nicht zu sprechen.

3527. Schloßbauten.

Eines hat man anerkannt; nämlich daß man in der Verurteilung seiner „Überladung" zu weit gegangen war. Bernini ist reich, wo er den Reichtum für künstlerisch notwendig hält, so in den Innenbauten von St. Peter; er ist ruhig und schlicht, wo er durch Größe wirken will. So am Palazzo Barberini (seit 1624 begonnen), wobei ihm freilich nicht die gegen seine Ansicht durchgeführten Teile mit zur Last gelegt werden dürfen. Es handelte sich hier um ein Durchbrechen der völlig unfruchtbar gewordenen Bauart, die den Palazzo Farnese in ermüdender Wiederholung nachahmte: Das ganze gewaltige Haus sollte nicht mehr als eine Masse, sondern als ein Gegliedertes erscheinen. War in Frankreich und Deutschland aus dem zu viel der Glieder kein einheitlich Ganzes geworden, so stak Italien noch in der Planung, die vom festen Hause der Spätgotik ihren Ursprung hatte: Düster nach außen; im Innern ein Hof, der sein Sonderdasein führte; der Grundriß von einer ganz unwohnlichen Großspurigkeit, eine Anhäufung großer Säle ohne eigentlich menschliches Wohngelaß. Ein Vermitteln zwischen den nur nach Größe und akademischer Raumschönheit hinzielende Räume, zwischen dem Wunsch, den Bau als geschlossenes, einheitliches Kunstwerk erscheinen zu lassen und dem eigentlichen Wohnzwecke erscheint höchstens in der Villa. Nun kann man ja mit Recht den Palazzo Strozzi als Ideal eines Schloßes feiern: Aber das Leben Roms zur Zeit Berninis war nicht jenes von Florenz im Jahrhundert der Medici: Die Stadt war sicher, der Staat auf feste Ordnung begründet, die Geselligkeit war feierlicher und dabei doch breitlebiger geworden. Man ritt nicht mehr und man verkehrte nicht mehr auf den Straßen: Man fuhr in breiten Staatswagen und man gab köpfereiche Gesellschaften von förmlicher Haltung: Und so schuf Bernini die offene Gartenfront mit ihrer großartigen Bogenhalle zwischen zwei niederen Geschossen, die festliche Rundtreppe schuf er, einen neuen italienischen Palast für die neue Zeit mit welchselnden Raumformen, bequemeren Anordnung. Die Entwürfe für den Palazzo Ludovisi (1650 begonnen, jetzt di Monte Citorio), für den Palazzo Odescalchi sind Werke von einer vornehmen Ruhe, die eher ins Nüchterne als in Übertreibung fällt.

Vergl. S. 345, M. 3146.

3528. Kirchenbauten.

Am feinsten giebt sich Bernini wohl in seinen kleineren Kirchenbauten. S. Andrea auf dem Quirinal (1678) hat einen ovalen Grundriß, an dem Thor und Altar in der kurzen Achse liegen: Der Baugrund forderte es so. Es ist hier auf bescheidener Fläche eine wahrhaft große Wirkung erzielt. Nicht umsonst war der Bau lange Gegenstand besonders eifriger Studien.

3529. Gesamtschaffen.

Bei dem gewaltigen Umfang von Berninis Schaffen ist es kein Wunder, daß vieles den Grundzug des Flüchtigen, Unausgereiften trägt. Gerade einer Kunst, die die Grenzen des Erlaubten zu erweitern trachtet, mußte dies besonders nachteilig werden. Der Meister arbeitete mit vielen Gehilfen und nicht jeder konnte das verwirklichen, was der Meister erstrebte. Kaum Eines Ruhm hat durch die Unzulänglichkeit der Nachfolgenden mehr gelitten als seiner. Man soll ihm keinen Vorwurf daraus machen, daß er viele schwache Nachahmer fand und daß bei den Nachahmungen die Schwächen der Zeit doppelt klar wurden.

Unter den Meistern des 17. Jahrhunderts ist Bernini der letzte, dem die Anerkennung der der späteren Nachwelt nach der Zeit des großen Hasses wieder zugebilligt wurde: Rubens und Murillo waren nach der Leere der klassischen Kritik am raschesten wieder verstanden worden, Velasquez und Rembrandt folgten erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Während die Künstler längst Berninis Größe verstehen gelernt haben, ist die wortreiche wie an eigenem Urteil arme Kunstkritik unserer Zeit immer noch auf dem Standpunkt, ihm nicht verzeihen zu können, daß er anders sei als Raffael: Michelangelo aber würde erkannt haben, daß Bernini seines Geistes war: Feind der Regel und Freund der ihrer Wege sicheren Erfüllung des künstlerischen Zweckes: Sie schreiten als Herren gerade auf ihr Ziel im Garten der Kunst

los, auch wenn die klugen Gärtner ihre Schlängelwege rings mit Blumen eingefaßt haben und ein paar Rosenstöcke im Ausschreiten umgebrochen werden. Den bösen Buben, die so handeln, schlägt man hinter die Ohren: Die Gärtner thäten es so gern auch mit den eigenwilligen Herrn, von denen sie leben.

3530. Berninis Einfluß.

Es giebt kein Land Europas, das sich Berninis Einfluß gänzlich entzogen habe. Ja, die meisten Künstler und Kunstfreunde gaben sich ihm willenlos hin. Der Künstler, der die höchsten Ehren in seinem Leben genossen hat, höhere als selbst Rubens, ist aber schon bald nach seinem Tode aufs heftigste befeindet, aufs tiefste verachtet worden. Seit 150 Jahren sind selbst die Vertreter der katholischen Kirche darüber unter sich einig, daß, was er schuf, unkirchlich, dem Wesen der Glaubenslehren zuwider, weltlich und sogar leichtfertig war. Man beachte das wohl: Zweimal war Rom nun der Ort gewesen, in dem die Kunst ihr Höchstes leistete: Zur Zeit Raffaels und Michelangelos und jetzt zur Zeit Bernini's. Aber beidemale entstand dort eine unkirchliche Kunst, eine solche, die die frommen Katholiken mit Bedauern ansehen: Rom ist also nur dann künstlerisch, wenn es um seinen Katholizismus schlecht steht: Das ist die Lehre aus Bernini's Schaffen. Erst in jüngster Zeit haben einige jesuitische Ästhetiker gegen diese Anschauung sich zur Wehre gesetzt, wenigstens gegen die Verwerfung auch der Renaissance. Es geschah das von dem Grundsatze aus, daß die Kirche dem Gläubigen ein Bild der himmlischen Seligkeit vor Augen zu setzen habe und daß mithin die Prachtentfaltung berechtigt sei: Also auch hier aus der volkserzieherischen Absicht heraus.

Durchschlagend war Berninis Bedeutung vor allem für die Bildnerei.

3531. Algardi.

Auch hier war er nicht frei von Nebenbuhlern. Der bedeutendste unter ihnen war der der Caracci-Schule verwandte Bildhauer Alessandro Algardi (geb. zu Bologna 1602, † 1654?), der 1630 von Bologna, wo er einige Altäre mit Statuen schmückte (in S. Paolo, Sta. Maria della Vita, S. Michele in Bosco), nach Rom kam, wo er sich durch zwei Bildsäulen in S. Silvestro a Monte Cavallo als reifer Meister einführte; freilich ohne alsbald Anerkennung zu finden. Mit noch verhältnismäßig einfachen Mitteln diente er dem Wunsch seiner Zeit, starken Eindruck auf die Beschauer zu erwecken; und zwar durch in voller Lebhaftigkeit geschilderte Handlungen, in denen auch die Bildnerei den Vorschriften der Kirche folgte: So in S. Paolo durch eine Hinrichtungsgruppe. Algardis Ansehen wurde namentlich durch den Kardinal Lodovico Ludovisi gehoben, dessen Antiken er zu ergänzen hatte. Dies Ergänzen, dies Versetzen in die künstlerischen Absichten eines Andern und dies Schaffen aus dieser Versetzung heraus entsprach ganz dem Grundzug der Bologneser Schule. Was Algardi leistete, ist natürlich nicht echte Antike gewesen, wie es ja nie einer Zeit gelingt, sich ganz in die andere zu versetzen. Namentlich den schlichten Werken der Frühzeit glaubte er durch lebhafte Bewegung aufhelfen zu müssen. Jene der Spätkunst lagen ihm näher. Aber von den Tausenden, die seit mehr als 2 Jahrhunderten die Villa Ludovisi besuchen, ist die Antike doch in der Umhüllung, die ihr Algardi und die Seinen gaben, lieb und verehrungswürdig geworden. Man hat sich mit seinen Ergänzungen zufrieden gegeben bis weit über das Zeitalter Winckelmanns hinaus und man wird anerkennen müssen, daß Algardi vielen Antiken besser gerecht wurde, als es der Klassizismus vermocht hätte.

Vergl. S. 347, N. 3149.

3532. Grabmäler.

Algardis Gegensatz zu Bernini beruhte nicht auf seiner Strenge. Er war ebenso stark von dem Bedürfnis nach Bewegung beseelt, wenn er gleich gelegentlich etwas unbefangener ist, wie der vielgeplagte Großmeister. In seinem Grabmal des Papstes Leo XI. († 1605) in St. Peter steht er Bernini in der Kraft der Bewegung und des Ausdruckes sehr nahe; in seinem berühmten Marmorflachbild von rund 34 Geviertmeter Fläche über der Graburne Leos I. (in St. Peter, 1648), in der Schwung und Kraft des Jean Boulogne sich mit dem breiten Vortrag Berninis mischt, ist namentlich der Aufbau sehenswert: Die Art der Caracci übertragen auf das Flachbild,

ein Karton, dessen Gestalten gerundet sind und darum vielleicht ein einheitlicheres Werk als viele Bilder der Zeit, weil ja das Entwerfen mit Figurenmassen in der damaligen Malerei vorwiegend auf plastischen Grundlagen beruhte.

3533. Kindergestalten. Vergl. S. 356, M. 3172.

Berühmt sind ferner Algardis Kindergestalten. Er bildete neben Duquesnoy den eigentlichen Barockputto aus, das in Fettwülsten lebenslustige, pausbackige Kind, das trotz der Formen des Einjährigen, die Beweglichkeit und Thatkraft des mindestens Dreijährigen hat. Es kommt diese Gestalt von Correggio her; die Maler haben sie überall mit Vorliebe behandelt, Tausende sind gebildet worden. Aber bei Algardi werden sie wie bei Albani zu einem selbständigen Vorwurf für die Bildner. Gerade die Kindergruppen, die Darstellungen, in denen die Kleinen um ihrer selbst willen da sind, machten ihm den Namen: Man freute sich in der Zeit des Schwulstes der Kindlichkeit, der weichen Rundung der Form. Und da es Algardi meisterhaft verstand, das Gewand, und auch unter diesem die Formen darzustellen, so erstreckte er dieses Können auch auf die Köpfe. Algardi schuf (meines Wissens) die ersten verschleierten Kinder, löste also in virtuoser Weise eine Aufgabe, die zu allen Zeiten die Bildhauer beschäftigte: Das Entfalten des Körpers unter dem Gewande. Er thut dies selbst unter den schwierigsten Umständen, am Kinde, dessen Formen ja die unentschiedensten, weichsten sind. Das ist ein Pochen auf das Können: aber bei Kindern, deren Gesichtsausdruck ja noch wenig Kraft hat, ist es leichter erträglich.

3534. Bauwerke. Vergl. S. 478, M. 3506.

Algardis Bauwerke — es scheint zu jener Zeit jeder Künstler von Ruf zu jeder Leistung befähigt gewesen zu sein —: die Villa Pamfili (nach 1650), die Schauseite von S. Ignazio, diese von den Ludovisi dem Orden Jesu nach der Heiligsprechung Loyolas (1622) geweihte Kirche, in der auch das Grabmal Gregors XV. († 1623, von Legros) steht, die Kirche S. Nicola Tolentino (vor 1668) zeigen den Meister strenger als Borromini, mehr in Berninis Bahnen, ja trotz dessen Wirken mit der älteren römischen Kunst enger verknüpft. Von hohem Reiz ist die Anordnung des Platzes vor S. Ignazio. Es steht jener Cortonas vor Sta. Maria della Pace an Geschick nahe, erzeugt aus mehreren unregelmäßig einlaufenden Straßen und einer bescheidenen freien Fläche, ein Raumgebilde, das zur Hebung der Wirkung des Baues geradezu Wunder wirkt.

3535. Carlo Rainaldi. Vergl. S. 461, M. 3453.

Einem römischen Meister, dem Carlo Reinaldi fiel, nachdem er mit seinem Vater Girolamo den Palast des Pamfili in Rom erbaut hatte, auch der Entwurf der wirkungsvollen benachbarten Kirche Sta. Agnese an Piazza Navona zu. Auf schmalem Grundstück eine mächtige Kuppel und gegen den Platz zu zwei Türme, dazwischen, nach rückwärts gelegen, die strenge und doch wuchtige Schauseite. Es ist eine der vornehmsten Arbeiten der Zeit, namentlich sind die an Berninis Bauten auf St. Peter in den Formen zurückgehenden Türme Schöpfungen von ganz ungewöhnlicher künstlerischer Feinheit: Sie vollendete Giovanni Maria Baratta.

3536. Martino Lunghi.

Ist an diesem Bau die Anordnung schlicht und ohne Künstelei wirkungsvoll, so ließ Carlo Rainaldi an einem zweiten großartigen Kirchenbau, Sta. Maria in Campitelli (1665), alle Künste der Perspektive spielen. Sie erscheint durch eingestellte Säulen im Innern koulissenartig vertieft und erhält dadurch einen erstaunlichen Reichtum der Durchblicke; die Schauseite wirkt dagegen trotz großen Aufwandes an verkröpften Säulen und Verdachungen locker, im Aufbau haltlos. In gleichem Geist schuf Martino Lunghi († 1657) die Kirchen SS. Vincenzo ed Anastasio (1650) und S. Antonio de' Portoghesi (um 1652) mehr nach perspektivischen Grundsätzen als mit feinem Gefühl für perspektivische Wirkung, hier durch voreinander gekröpfte Säulen, dort durch auf Täuschung berechnete Gesimsbildung die barocken Gedanken zu Tode hetzend. Ähnliches hat Bernini nie gemacht: Man kann also diese Schule römischer Meister wohl nicht die seinige nennen, sie erscheint vielmehr als der Rückschlag der alten Schule gegen die Neuerer, die nun überboten werden sollten.

3537. Die spätere Bildnerei.

Der Norden Italiens lieferte Rom die weiteren Bildhauer von Namen. Die Bildnerei von Florenz und Mailand blieb zunächst in den Spuren des Jean Boulogne und Leone Leoni, des Francheville und Pietro Tacca. Eine ähnliche Erscheinung wie Leoni ist Francesco Mocchi (geb. zu Montevarchio 1580, † 1646), dessen Hauptwerke, die Reiterstatuen des Alessandro und Ranuccio Farnese in Piacenza (1620—1625), als kraftvolle Bronzegestalten im Sinne des Boulogne gebildet sind, wenngleich Mocchi nicht unmittelbar als dessen Schüler zu gelten hat. In Rom schloß er sich vollends der Berninischen Schule an.

Unter den Florentinern der späteren Zeit war einer der gefeiertsten Giovanni Battista Foggini (geb. zu Florenz 1652, † nach 1737), Ferratos Schüler. Bewegter Linienfluß, ohne hervorstechende Kraft, ist ihm besonders eigen. Vielfach mit Kopieren beschäftigt, suchte er die späten Antiken nachzuahmen.

3538. Die Schule von Carrara.

Aus der Marmorstadt Massa-Carrara kam die Sippe der Baratta. Neben dem Architekten Giovanni Maria ist der bedeutendste aus ihr Francesco Baratta († zu Rom? 1666?), der den Nil, den bewegtesten und eigenartigsten unter den Flußgöttern, am Brunnen auf Piazza Navona herstellte: Sein Altarblatt zu S. Tolentino, mehr eine in eine Nische gestellte Vollbildnerei, ist vielleicht das am stärksten malerisch komponierte Werk dieser Art. Der Nil ist als ein Neger dargestellt. Solche erscheinen wieder in dem großen Grabmal des Dogen Pesaro (1669) zu Sta. Maria dei Frari in Venedig, das Baldassare Longhena entwarf und der Sachse Melchior Barthel (geb. zu Dresden 1625, thätig in Rom, 1653—1670 in Venedig, später in Dresden, † daselbst 1672?) ausführte: Ein prunkendes Werk von derbster Gestaltung. Nach mehreren Nachrichten scheint es, als wenn auch hier Baratta mit thätig gewesen sei. Damit hängt es wohl zusammen, daß er oder sein jüngerer Namensvetter Giovanni von Venedig aus für Dresden Bildsäulen lieferte, vielleicht auch in Berlin sich aufgehalten hat, wo zwei Brüder Francesco († 1700) und Giovanni Baratta († 1687) um die Wende des 18. Jahrhunderts starben.

Giuliano Finelli (geb. zu Carrara 1602, † 1657 zu Neapel) wurde Schüler des Pietro Bernini, Mitarbeiter Duquesnoy's an den Putten des Tabernakels von St. Peter, auf dem er die vornehm bewegten Engel schuf; Andrea Bolgi (geb. zu Carrara 1605, † zu Rom 1656) sind weiter Meister dieser Marmorstadt, die so zahlreiche Bildhauer hervorbrachte. Aus dem benachbarten Massa stammt angeblich Domenico Guidi (geb. zu Massa 1626, † 1701), in dessen Werken mir der meisterhafte Fluß der Linien auffiel (Relief des Todes Christi in der Kapelle des Monte della Pieta, Grabmal Clemens IX. † 1721 in Sta. Maria Maggiore zu Rom). Letzteres gilt nach anderen als Werk des Carlo Rainaldi.

Bekannter ist Agostino Cornacchinis (aus Pescia) Reiterstatue Karls des Großen in St. Peter, die im Vergleich zu der gegenüberstehenden Berninischen des Kaiser Konstantin des Großen ruhiger und klassischer gehalten ist.

3539. Genueser Schule.

Im benachbarten Genua, von jeher einer der wichtigsten Stätten zur Verarbeitung carrarischen Marmors, war es auch Jean Boulogne gewesen, der mittelbar, durch seinen Schüler Francheville, die Kunst auf lebhaftere Betonung der Bewegung hinlenkte. In Filippo Parodi (geb. zu Genua 1640, † daselbst 1708) erreichte diese ihren Gipfelpunkt: Die Atlanten am Thor des Palazzo Brignole sind in jeder Beziehung Meisterwerke der Beobachtung der Muskeln, ohne Übertreibung bewegt. Auch sonst finden sich Werke, deren sorgfältige und edle Durchbildung ihn als einen Verehrer Algardis erscheinen lassen. Haben doch manche seiner Werke selbst moderne Kenner getäuscht, sie für Schöpfungen der Renaissance zu halten. Sein Sohn Domenico Parodi (geb. in Genua 1668, † 1740), als Maler, Schüler der großen Venetianer, strebte als Bildhauer seinem Vater nach (Pieta in der Chiesa della Madonnetta zu Genua, Ausschmückung von S. Filippo Neri). Der Holz-

schnitzer Antonio Maria Maragliano (geb. zu Genua 1664, † daselbst 1741) füllte die Kirchen mit seinen schon bewegteren und unruhigeren Arbeiten. Die Schule Cortonas übertrug dorthin, wo ihr durch die prächtigen Deckendekorationen der Carlone (Sta. Annunziata, S. Siro u. a.) schon mächtig vorgearbeitet war, Domenico Piola (geb. zu Genua 1628, † 1703). An ihm bildeten sich die Brüder Bernardo Schiaffino (geb. in Camagli bei Genua 1678, † 1725) und Giovanni (geb. ebendaselbst 1689, † zu Genua 1763), Bildhauer, von denen Genua noch eine Reihe leidenschaftlich bewegter Statuen besitzt (Raub der Proserpina im Palazzo Reale). Im allgemeinen zeigt sich aber Genua sehr zurückhaltend: Die Kunst des Alessi und seiner Nachfolger, namentlich des Bartolommeo Bianco, stand den Meistern als Vorbild vor Augen, so daß noch im 18. Jahrhundert vieles entstand, was jener zum Verwechseln ähnlich sieht.

Ein tüchtiger Meister aus Parodis Schule war Angelo de' Rossi (geb. zu Genua 1671, † zu Rom 1715). Sein Grabmal Papst Alexanders VIII. († 1691) in St. Peter, sein meisterhaftes Altarflachbild im Gesu gehören zu den reifsten Arbeiten der Zeit. Ihm gleich an Ansehen stand der jüngere Giovanni Baratta (geb. zu Carrara 1670, † daselbst 1747), dessen Thätigkeit hauptsächlich sich in Genua abspielte, wo auch heute viele seiner sorgfältig in der Linie abgewogenen Arbeiten sich erhielten. Er wurde vom Fürsten von Massa zum Grafen ernannt, ein Beweis, daß die Marmortechnik in ihrer Heimat hoch geschätzt wurde. Denn schon längst war diese ein Mittel gewesen, den Wohlstand des kleinen Landes zu heben. Bei den großen Bauten in allen Teilen Italiens, bei dem gesteigerten Bedarf an Marmordenkmälern, bei der über ganz Europa sich erstreckenden Lust, den herrlichen Stoff der Berge von Carrara den bildnerischen Gedanken zu unterlegen, hat der kleine Ort einen nicht unwesentlichen Einfluß auf die internationale Bedeutung der italienischen Barockbildnerei gewonnen, der jenen des zurückgehenden Florenz überflügelte.

3540. Römische Schule.

Die in Rom zu einer festen Schule gewordene Richtung gab aber den Ausschlag. Trotzdem kamen nur wenige Römer zu größerer Anerkennung. So Pietro Paolo Naldini (geb. zu Rom 1614, † 1684), der im Wachsbossieren wie in großen Statuen sich hervorthat, indem er Marattas Art in die Bildnerei übertrug; und die aus florentiner Sippe stammenden Giovanni Antonio Fancelli (geb. zu Rom 1619, † daselbst 1671) und Francesco Fancelli (geb. 1627?, † 1681). Viel genannt wurde der unermüdliche Ergänzer alter, beschädigter Statuen, Pietro Bracci (geb. zu Rom 1700, † daselbst 1773), dessen Papststatuen von Benedikt XIV. († 1758, in St. Peter) und Clemens XII. († 1740, im Kapitol) neben Algardis dort aufgestelltem Innocenz X. sich in Ehren halten; und dessen heiliger Norbert in St. Peter eine durchaus bezeichnende Gewandfigur ist. Er liebte es, an seinen Grabdenkmälern fliegende Engel anzubringen.

Vergl. S. 402, Nr. 3297.

Florenz ist keineswegs mehr die in der Bildnerei leitende Stadt. Es dürfte sich nicht leicht für ihre Künstler eine besondere Richtung nachweisen. Giuseppe Piamontini (geb. zu Florenz 1664,), Antonio Montauti († nach 1740 in Florenz) u. a. m. arbeiteten dort für die immer noch zahlreich eingehenden Bestellungen. Aber es meldet sich schon eine merkwürdige Erscheinung, die vielleicht unmittelbar auf niederländisch-deutschen Einfluß zurückgeht, nämlich ein gewisser Humor, wie ihn etwa Permoser liebte. Der Giardino Boboli hat eine Anzahl Statuen, in denen allerlei heitere Tageserscheinungen, Bauern, Narren dargestellt sind; an den Palästen und Brunnen finden sich phantastische Ungeheuer von absichtlicher Verzerrung, bei denen die Kühnheit der Darstellung des Mißbildeten, das Geschick im Erfinden des Fratzenhaften zu allerhand sehr kräftigen Kunstäußerungen führt.

Der Merkantilismus.

3541. Fremde und heimische Kunst.

43) Frankreich unter Ludwig XIV.

Die Malerei in Paris litt schwer unter zünftischem Zwang. Die Academie von St. Lucas, die im 15. und 16. Jahrhundert manchen Vorteil gebracht hatte, wurde nach und nach für Frankreich ein wahrer Unsegen: Die Quertreibereien, die von den Handwerkern der Genossenschaft gegen die aus Italien zurückkehrenden Künstler ausgespielt wurden, zwangen diese, im Hause des Königs Schutz zu suchen, sei es als Kammerdiener oder als Hofkünstler. Sie standen nicht nur in ihrer Kunst, sondern auch in ihrem Leben außerhalb des Volkes, des Bürgerstandes.

3542. Der Staat und die Kunst.

Die Parteiungen im französischen Kunstleben zu überwinden, war bisher noch nicht gelungen. Das Niederländische und das Italienische, dies zumeist hugenottisch, jenes katholisch, standen sich in vielfachen Verschränkungen und Einzelgruppen gegenüber. Es gelang nicht, eine einheitliche Kunst zu schaffen, da das Wichtigste zum Hervorbringen einer solchen fehlte, die Kraft geeinten Volkstums. Solange noch die Kunst in Frankreich zu Gaste, die Künstler ihrer Mehrzahl nach nicht Franzosen waren, fehlte die Möglichkeit, sie geistig unter einen Hut zu bringen. Die Staatswirtschaft der Folgezeit, namentlich jene Colberts, beweist, daß man den Schaden in diesem Sinne erkannte. Sie ging auf Ausgestaltung des Schulwesens aus, das heißt auf Heranbildung französischer Meister, auf deren Befreiung vom Einfluß des Auslandes. Die Minister gingen der Gesellschaft voraus in verständnisvoller Pflege der Kunst. Mazarin liebte neben dem Gelde nichts mehr als seine Bilder. In den letzten Lebenstagen war ihm der schwerste Gedanke, von seinen Correggio, seiner Venus des Tizian zu scheiden, Caraccis Sündflut nicht mehr sehen zu sollen. Der Finanzminister Foucquet umgab sich mit Künstlern und Dichtern, Moliere und Lafontaine lebten von seinem Ehrensold: Er wirkte im Sinn der älteren Politik, durch sein Beispiel, durch seine Bestellungen, seine Bauten. Colbert war beider Schüler. Er war in den museenartigen Sammlungen im Palast Mazarins zum Kenner geworden. Selbst kühl, ohne die Begeisterung seiner großen Vorgänger, hatte der Sohn des Reimser Leinenverlegers und Großkaufmanns gelernt, welche politischen Kräfte in der Kunst verborgen liegen, welche Werte sie aus geringem Stoff zu schaffen vermöge. Ihm war es nicht um den Künstler und nicht um den Genuß der Kunst zu thun; er pflegte sie nicht als Liebhaber, sondern als Staatsmann. Ihm kam es darauf an, planmäßig dem französischen Gewerbe einen künstlerischen Zug zu geben, um dies im Wettbewerb der Völker siegreich zu machen. Nicht wie Sully durch Sparsamkeit und Pflege der Bodenbearbeitung, sondern durch die Fabrik und die Schule wollte er den Wohlstand und die Steuerkraft heben.

Die französischen Großen liebten es noch, ihre Schlösser fern von Paris zu errichten, in der Stadt selbst sich mit bescheidenerer Wohnung zu begnügen. Die Herrschaft Richelieus und die Weltstellung der Reichshauptstadt schufen Wandel hierin. Es beginnt die Zeit der Pariser Hotels, der ansehnlichen Wohnsitze innerhalb der Stadt. Richelieu selbst errichtete das Palais Cardinal (1629—1634, jetzt Royal, vielfach umgebaut), andere Vornehme folgten ihm. Der Burgunde Pierre Lemuet (geb. zu Dijon 1591, † zu Paris 1669) schuf und schmückte das Hotel de Mazarin (um 1635 begonnen), nachdem er an mehreren Schlössern seines Heimatlandes und in anderen Teilen Frankreichs (Tanlay in Burgund, Chavigny in der Touraine) sich als ein Künstler erwiesen hatte, der wohl die Antike kannte, aber doch ihr die nationale Eigenart nicht zu opfern gedachte. Sein Hotel Chevreuse (später de Luynes, nach 1650, abgebrochen) zeigte ihn als Meister in der Anlage jener kleinen Verbindungsgänge und Dienertreppen, die das französische Schloß so bequem, so wohnlich und so geeignet für alle Vorgänge des gesellschaftlichen Lebens der Zeit machte. Ähnliche Sitze schufen sich der Minister Hugues de Lyonne (Hotel de Lyonne, zerstört) und andere mehr. Die Aufgabe war festgestellt: Die beiden langen Flügel für die Dienerschaft seitlich vom Ehrenhof, den Mauer und Thor von der Straße trennten; quervor das corps de logis, der bequeme, vornehme Wohnhausbau; zur Seite der Stallhof mit den Wirtschaftsräumen. Festlichkeit und gute Gelegenheit zu rascher Bedienung, daher geschickt angebrachte Nebenräume und Treppen waren Vorbedingung. Wenn man ein solches Hotel nur im Grundriß etwa mit einem römischen Palast vergleicht, so erkennt man alsbald die Verfeinerung der französischen Sitte, den höfischen Zug des Lebens: Dort Prunkräume von rein schönheitlicher Form; hier Zimmer, jedes mit besonderer Bestimmung, mit besonderen Formen und Vorzügen; dort ein Haus, in dem vor allem die Kunst, hier eines, in dem vor allem der Besitzer heimisch ist.

3543. Die Pariser Hotels.

Vergl. S. 485, R. 3527.

Noch höher war die künstlerische Forderung, die beim Bau des Hotels für den reichen Finanzmann Lambert de Thorigny (seit 1640) gestellt wurde. Louis Levau (geb. 1612, † zu Paris 1670) schuf die vornehme und fein durchgebildete Architektur mit der prächtigen Treppe im Mittelbau, eines jener Werke der höchsten Prachtentfaltung, an dem die junge Schule sich die Sporen verdiente. Neben Lesueur arbeitete an der Ausmalung ein junger Künstler, Charles Lebrun (geb. zu Paris 1619, seit 1646 in Paris, † daselbst 1690), der eben aus Cortonas wie aus Poussins Schule von Rom heim kam und dem es vorbehalten blieb, so recht eigentlich das Erlernte in französischem Sinn zu erfassen. Lebrun war seinen Genossen nicht unbedingt überlegen, aber er war als Schulvertreter der beste und nahm in seiner Vielseitigkeit, in der erstaunlichen Leichtigkeit und Beholfenheit seines Schaffens mit Recht die erste Stufe ein. Er zeichnete immer richtig, er baute vorzüglich auf, er malte zwar in kalten und des wahren Lebens entbehrenden Farben, aber sicher und mit voller Beherrschung der Bildfläche. Was die Meister aller Zeiten errungen hatten, stand seinem geschulten Können zur Verfügung. Raffael und Rubens sind ihm besonders geläufig. Seine Kunst wäre auf die Dauer des Ruhmes wert gewesen, den sie bei den Zeitgenossen fand, wenn sie eben sein eigenstes Eigentum, wenn sie nicht in allen Teilen ein Schulergebnis, entlehnt, wohl mit dem Verstande und der arbeitsgewohnten Hand, nicht aber mit dem Herzen geschaffen wären. Neben ihm stand Antoine Lepautre (geb. zu Paris 1621?, † 1691) als Ornamentist. Was beide gemeinsam schufen, war für Paris neu, denn es war die Kunst des Pietro da Cortona, gesehen durch die Augen Poussins, gemildert, geregelt, ernüchtert durch den Geist Frankreichs. Waren doch schon mehrfach aus Rom Maler nach Paris gezogen worden: So der Caraccischüler und Landschafter Giovanni Francesco Grimaldi (genannt il Bolognese, geb. zu Bologna 1606, † zu Rom 1680); so ein Nachahmer Cortonas, Giovanni Francesco Romanelli (geb. zu Viterbo um 1610, † 1662), die beide für Mazarin thätig waren

3544. Louis Levau.

3545. Charles Lebrun.

Vergl. S. 477, R. 3503.

3546. Römische Schule.

und mit Ehren überhäuft wurden. War doch Antoine Lepautre oder sein Bruder Jean Schüler des in Rom hochangesehenen Tiroler Malers Johann Paul Schor, dessen Art für Architektur zu zeichnen, somit nach Frankreich übertragen würde.

Vergl. S. 490, M. 3540.

3547. Foucquets Kunstthätigkeit.

Ein Stärkerer entriß Thorigny seine Künstler, der Generalintendant der Finanzen Nicolas Foucquet. Es begann eine bisher in Frankreich unerhörte Kunstthätigkeit: Das Schloß Vaux-le-Vicomte bei Melun wurde 1643 begonnen, wieder nach Levaus Plan: Ein neuer Grundriß! In der Achse ein ovaler Saal, davor eine feierliche Eintrittshalle; die Räume nicht in langer Flucht, sondern verschränkt, behaglicher, teilweise von traulicher Enge, alle von höchster farbiger Pracht. Der von steilen Dächern bekrönte, ruhmredig großgegliederte Wohnbau steht auf einer Art von Wassergräben umgebenen Bastion; davor in weiter Ausdehnung die Häuser für Gefolge und Stall und auf der anderen Seite der gewaltige Garten, den Andre Le Notre (geb. zu Paris 1613, † daselbst 1700) anlegte. Noch hatte dieser berühmte Gartenbaumeister in Dufresny einen Gegner, dem Manne, der damals die Gärten von Versailles mit Ruinen und Bauernhäusern füllte, holländische Kleinmalerei nachahmend. Aber Le Notre griff nach den Vorbildern von Rom, von Genua: Er vereinte die Teppichgärtnerei des Nordens mit der architektonischen Beherrschung der Natur, wie sie der Süden angeregt hatte; der Gartenschere, die bisher das Strauchwerk meisterte, übergab er nun auch den Wald. Die Laubmassen mußten sich die Einreihung in die strenge Linie, die Herrschaft der Schnur gefallen lassen, die Teiche und Flüsse Umrahmungen von Stein, die Wasserfälle Geist der ins Große gehenden Ordnung. Die Beugung des Einzelwillens durch künstlichen Aufbau wurde vom Staat auf die Natur übertragen.

3548. Gartenbau.

Vergl. S. 346, M. 3147.

3549. Teppichweberei.

Der Intendant ging weiter. Unter Lebruns Leitung errichtete er in einem Dorfe bei Vaux, in Maincy, eine Teppichfabrik, in der der römische Stil der Malerei auf die Weberei übertragen wurde. Da er durch seinen Haushalt eine Macht im Staate zu werden trachtete, so gründete er diese nicht zu kleinem Teil auf die Kunst, als einer der Ersten in Frankreich, der in ihr ein Mittel zur Hebung des Volkswohlstandes erblickte; der seine Aufträge nach einem volkswirtschaftlichen Plane erteilte. Aber plötzlich, 1661, fiel er in Ungnade, kurz nachdem der König Vaux gesehen. Dieser wollte selbst der erste Kunstförderer im Lande sein und neben sich keinen Zweiten dulden. Sein Minister Colbert übernahm die Durchführung des königlichen Willens; Lebrun wurde das wichtigste Werkzeug hierbei.

3550. Ludwig XIV. und Colbert.

3551. Italienische Einflüsse.

Noch trat in Paris die alte Schule dem jungen Maler feindlich entgegen, die auch Poussin durch ihre Gegnerschaft den Pariser Boden unleidlich gemacht hatte. Die bedeutendsten aus ihr, Simon Vouet (geb. zu Paris 1590, seit 1612 in Italien, seit 1624 Vorsitzender der Akademie von S. Luca in Rom, † 1659), war tot; dessen jüngerer Freund, Jacques Blanchard (geb. zu Paris 1600, seit 1624 in Rom, † 1638), war ihm schon längst vorausgegangen. Vouet hatte die römische, Blanchard die venetianische Schule seiner Jugendzeit in sachgemäßer, gut durchgebildeter Art akademisch fortgebildet. Beide waren sich bewußt, daß ihre Kunst auf den besten Vorbildern fuße, hatten daher auch kaum versucht, Eigenes in reicherem Maße in die erlernte Schönheit hineinzutragen. Sie lehrten wohl den Franzosen große Aufgaben fehlerfrei zu bewältigen, füllten die Kirchen mit den ihnen bisher fehlenden Altargemälden und diese mit der Stimmung der Gegenreform, wie sie sich in der italienischen Schule ohne eigene geistige Erregung erlernen ließ. Aber dem folgenden Geschlechte ihrer zahlreichen Schüler war Vouet immer noch nicht akademisch genug: Er könne kein Bild fertig machen, ohne die Natur zu sehen; er habe die Verteilung der Massen und die Künste der Perspektive nicht genug gewürdigt; es fehlte ihm an Einbildungskraft, das heißt an der Fähigkeit, die Menschenmassen durcheinanderzuwirbeln und doch wieder in wohlgeordnete Gruppen

Vergl. S. 364, M. 3194.

3552. Die römische Akademie.

aufzulösen. Noch handelte sich in Paris der Kampf darum, ob es besser sei, die römische Kunst von gestern oder die von heute nachzuahmen.

3553. Französische Maler.

In seinen jungen Jahren hatte Lebrun noch in Eustache Lesueur (geb. zu Paris 1616, † daselbst 1655) einen Wettbewerber gehabt; er starb jung dahin. Obgleich er nicht in Italien studiert hatte, sondern in Paris sich an den in immer größerer Zahl angehäuften Bilder Poussins, Raffaels und anderer Meister bildete, gelang es ihm, die Gunst des vornehmen Paris zu erwerben. Er war ein Meister von stärkerer Persönlichkeit, tiefer Religiosität, schlichterer, ergreifenderer Sachlichkeit in der Darstellung der von ihm bevorzugten Heiligengeschichte, weniger ausgehend auf schönheitliche Form als auf klare Schilderung des Vorganges. In seinen Bildern, die mehr zu sagen wissen, als der erste Blick aus ihnen zu erlesen mag, traf er den Ton der edelsten Seite des französischen Lebens, der stillen Frömmigkeit, die der Lärm der Kriege als Gegenwirkung hervorgerufen hat. Sie gehören zu den echtesten Blüten des Zeitgeistes.

Bescheiden ist und blieb der Anteil der altfranzösischen Lande an der Kunst. Nur wenige Namen vom Westen, dem Südwesten und der Mitte Frankreichs treten in der Reihe der Künstler hervor: Claude Vignon (geb. zu Tours 1593, † zu Paris 1670) und Charles Errard (geb. zu Nantes 1601, † zu Rom 1689). Sie seien genannt, obgleich sie gar nichts Eigenes zu bieten haben: Keine Spur der alten Malerschule von Tours, die völlig zerstört war; dagegen wurde Errard der Gründer der französischen Kunstakademie in Rom. Er verstand es, den Staat für seine Anstalt heranzuziehen, indem er diesen zur Überzeugung bringt, daß allein die dauernde Abhängigkeit von Rom für die Zukunft Nutzen bringen könne.

3554. Italienische Schule der Bildnerei. Vergl. S. 360, N. 3182. Vergl. S. 401, N. 3295.

Auch die Bildnerei, so stark ihre Stellung im Lande war, suchte zu Ende des Jahrhunderts Hilfe in Italien, am Hofe der Medici oder in den Kirchen Roms. Die Schule des Jean Boulogne, vertreten durch Francheville und den das Denkmal Heinrichs IV. nach Paris überführenden Tacca, trat in Wettbewerb mit den heimischen Meistern. Simon Guillain (geb. zu Paris 1581?, † daselbst 1658?) machte seine Schule noch in Kemmerich, um sie später in Rom und in Bologna zu vollenden: Sein Denkmal König Ludwigs XIII., der Königin Anna von Österreich und des jungen Ludwig XIV. auf Pont-au-Change zu Paris (1647, 1787 zerstört, Figuren jetzt im Louvre) hat noch mehr von niederländischer als von der neuen Florentiner Art. Jacques Sarrazin (geb. zu Noyon 1588, † zu Paris 1660), der 18 Jahre in Italien verweilte, gab mit einem Denkmal Ludwigs XIII. die Probe seiner Errungenschaften: Es stand in St. Paul et St. Louis, der Jesuitenkirche von Paris (Reste im Louvre). Ferner schuf er das prunkvolle Grab des Heinrich von Condé (jetzt in der Kapelle zu Chântilly, 1646 begonnen).

3555. Pierre Puget. Vergl. S. 363, N. 3192.

Foucquet griff, als es galt, die französische Kunst zu beleben und zu stärken, auf die römischen Meister zurück. Man schreibt einige Formen aus Vaux dem Meißel Poussins zu. Da tauchte in Paris ein junger Künstler auf, der ganz Besonderes versprach, Pierre Puget (geb. zu Marseille 1622, in Rom, Toulon, Marseille, Genua thätig, † zu Marseille 1694). Er war Holzschnitzer für den Schiffbau gewesen und hatte in Rom seine Leidenschaftlichkeit an jener der dortigen Bildhauer entzündet, um sie darin womöglich zu übertreffen. Zwei Karyatiden für das Stadthaus zu Toulon (1656), muskelgewaltige, ihre Last stöhnend und mit Anspannung aller Kräfte tragende Männer, hatten ihn berühmt gemacht. Man sah in ihm den Michelangelo Frankreichs. Sein St. Sebastian, 1664, für Sta. Maria in Carignano zu Genua, der sich vor Schmerz windet, sein Milon von Croton, dem ein Löwe den Rücken zerfleischt, während seine Rechte in einen Baumstamm eingezwängt ist und ihn an der Verteidigung hindert (1682 vollendet), sind die

besten Beweise für das, was er erstrebte: Nicht eine Einheit, sondern eine möglichst große Vielfältigkeit der Bewegung, durch die jede Muskel, jede Ader in besonderer Weise in Anspruch genommen ist; nicht den Ausdruck eines mit seinen Sinnen erfaßten Menschen, sondern der starken Gemütsbewegungen bis zum dröhnenden Aufschrei. Es ist kein Wunder, daß der auch in seiner Lebensführung allem Zwange feindliche Mann mit Lebrun, und gar mit den streng denkenden Baumeistern Ludwigs XIV. keinen guten Faden spinnen konnte.

3556. Die Mignard.

Feindlich gegen Lebrun standen auch zwei Maler, die Brüder Mignard, die auch aus Rom zurückgekehrt, sich dem Zwange nicht fügen wollten. Der ältere der Brüder, Nicolas Mignard (geb. zu Troyes 1605, thätig in Avignon und seit 1661 in Paris, † daselbst 1668), schied früh vom Kampfplatze. Der jüngere, Pierre Mignard (genannt Le Romain, geb. zu Troyes 1612, 1635—1657 in Italien, † 1695) war zweifellos ein sehr begabter Meister, der in Italien viel gelernt und die Vorzüge römischer Zeichnung mit venetianischer Weichheit der Pinselführung zu verstärken wußte; aber er stand seinem Gegner doch geistig zu nahe, um ihm wirklich gefährlich werden zu können.

3557. Französische Baukunst.

Vergl. S. 391, M. 3262.

Am kräftigsten hatten die nationalen Gedanken in der Baukunst Boden gefaßt. Jacques Lemercier (geb. zu Pontoise 1585, † zu Paris 1654) war der Auftrag zu teil geworden, den Louvre fortzubauen: Er schuf nach außen eine römischem Vorbilde nachstrebende Schauseite, aber im Hofe wagte er es nicht, an Lescots Anordnungen zu rütteln, ja er gewann es über sich, dieser getreu zu folgen. In jener idealistischen Zeit begann man stilvoll, d. h. im Stil von vor zwei Menschenaltern zu arbeiten. Ebenso hielt man es an den Tuilerien, als man deren Bau 1660 unter Levaus Leitung wieder aufnahm: Wohl wurden die Formen größer, ruhmrediger, näherten sich mehr den italienischen. Aber die Eigenart französischen Wesens ist dem Ganzen doch entschieden aufgeprägt.

Minder national erweist sich die Kirche. Lemerciers Entwurf für die Sorbonne (1629 begonnen), der unter Richelieus Einfluß entstand, ist gebunden durch das starke Gefühl für Formenrichtigkeit, das die Renaissancemeister in Frankreich geschaffen hatten; obgleich die Grundanlage, die eines kreuzförmigen Zentralbaues mit kurzem Querschiff und je zwei Kapellen an den längeren Langschiffflügeln, durchaus italienisch ist: Es wird dies für den Norden die viel nachgeahmte Form der Kollegiatskirche, während die Kirche St. Roch als Pfarrkirche (1653 begonnen) die alten gotischen Hallenanlagen in Renaissanceformen umkleidet zeigt. Dieselbe Form zeigt die von Charles Gamare 1646 begonnene seit 1655 von Levau durchgeführte Kirche von Ste. Sulpice (erst 1733 vollendet); und auch noch in der folgenden Zeit baute man in Paris in diesem Schema fort (Kathedrale zu Versailles u. a. m.).

Die Schule Leveaus wußte den italienischen Einfluß in Schranken zu halten: Francois Dorbay (geb. zu Paris, † daselbst 1697), der das College Mazarin oder des Quatre Nations (jetzt Institut de France, 1660—1662), Gabriel Leduc († zu Paris 1704) schuf; der ferner in Gemeinschaft mit Pierre Lemuet die Abtei Val de Grace in Paris (1645 begonnen), die Stiftung der Königin Anna von Österreich, anlegte. All die zahlreichen kirchlichen Neubauten, die in der an Volkszahl so gewaltig anwachsenden Stadt geschaffen wurden, haben trotz ihrer italienischen Grundformen einen scharf ausgeprägten eigenen Zug in der strengeren Haltung, der feineren Gliederung, dem Verharren an der vitruvianischen Regel.

3558. Francois Mansart.

Den Rückhalt hiefür bildete die vollkräftigste Gestalt der französischen Kunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der große Architekt Francois Mansart (geb. zu Paris 1598, † daselbst 1666). Zwei kleine Kirchen, für die Feuillantiner Mönche (1629, jetzt zerstört) und Des Dames de Ste. Marie (1632—1634), gaben ihm Anlaß, seine Kunst zu zeigen. Namentlich die letztere, ein Rundbau von glänzend durchgeführter Anordnung auf

engem Raum, zeigte, daß man bei echt hugenottischer Strenge in der Form geistreich und neu sein könne. Mehr noch gelang ihm dies im Schloßbau. Sein Flügel im Schloß Blois (1635—1660) und mehr noch sein Schloß Maisons sur Seine (oder Lafitte, bei S. Germain-en-Laye, 1642—1651) führen ihn auf die Höhe seines Ruhmes. Noch nach einem Jahrhundert feierten die Fachgenossen um ihn des letzteren willen als den Gott der Architektur.

Wie ein Wunder steht der herrliche Bau inmitten der barocker werdenden Zeit. Jenen französischen Klassizismus, den Poussin erstrebte, de Brosse vermittelte, hat Mansart erreicht. Fein, zierlich, formenrichtig, doch ohne Härten und ohne Starrheit akademischer Regel erlangt er einen so hohen Grad von Vollendung, von jener völligen Abrundung innerhalb des erstrebten Gedankens wie kaum ein anderer Meister Frankreichs. Maisons steht an Klarheit und Sonnigkeit des Klassizismus den Werken Palladios nicht nach. Und doch ist es rein französisch, so sehr es die Dichtung eines Corneille oder Racine ist. In seinen hohen Dächern (Mansarden), seinen kräftig ausgebildeten Schornsteinen erscheint es schon im Äußern als ein echt volkstümlicher Bau, wie es im Innern nicht zu vergleichen ist mit dem, was vorher geschaffen wurde, sondern nur mit dem, was anderthalb Jahrhunderte später kam, mit des Engländer Adam und des Deutschen Schinkel sorgfältig abgewogener hellenistischer Kunst. Dazu ist der höchste Grad der Wohnlichkeit erreicht, auf die Palladio, seinen Kunstzielen folgend, hatte verzichten müssen. Die klassische Schönheit hat sich in Mansart mit dem französischen Leben, mit der Feinheit höchsten Empfindens versöhnt! Es ist kein Wunder, daß die auf die Vollendung der äußeren Form bedachte vornehme Gesellschaft von Paris diesem Meister mit Vorliebe die Ausführung ihrer Hotels übertrug: Das Hotel de la Brilliere (jetzt Bank von Frankreich, 1635 begonnen), das Hotel Carnavalet, bei dessen Bau er Goujons feine Bildnereien als seinem Wesen verwandt geschickt in die neue Architektur einflocht, das Hotel de Conti (jetzt Kriegsministerium), das Hotel Jars (um 1650) und viele andere Werke der Hauptstadt und der Provinzen gingen aus seiner Werkstätte hervor.

Vergl. S. 397, N. 3282.

Vergl. S 343, N. 3138.

Im Val de Grace nahm er die Grundform des Gesu zu Rom auf. Aber er steigerte die Kuppel, der er eine solche in Holz als oberen Abschluß gab, nicht eben zur besseren Wirkung des Ganzen: Bernini sagt mit Recht, es sitze eine kleine Haube auf einem dicken Kopf. Noch war es den Franzosen nicht verliehen, das Großartige, Gewaltige zu schaffen, wie der Staat noch nicht zur Einheit gekommen, noch eine aus Parteien und Nebenmächten gebildete Gemeinschaft war.

3569. Stand der Kunst.

Überblickt man die lange Reihe von Künstlern, die in Ludwigs XIV. und Colberts Dienst standen, so überrascht weniger die Bedeutung des Einzelnen als der hohe Stand des mittleren Könnens. Nur der Wille der Mächtigen gab Lebrun und später Mignard das Übergewicht, nicht eigener Wert. Die Kunst ging mit dem Augenblick, wo ihre Pflege in die Hand des Staates gelegt worden war, nicht in die Tiefe, sondern in die Breite. Man erkennt ihr deutlich an, daß sie ihren letzten Rückhalt nicht in der Persönlichkeit des leitenden Meisters, sondern im Geschmack des Hofes, in einer außer ihrem eigentlichen Kreise liegenden Macht hat. Selbst das alte Lehrverhältnis war beseitigt: Paris bot eine Schule aller Kunst: Hatte Ludwig XIII. 150 Gemälde hinterlassen, so fanden sich bei Ludwigs XIV. Tod deren 2500 im Louvre: 10 Lionardo, 16 Raffael, 8 Giorgione, 23 Tizian, 18 Paolo Veronese, 17 Poussin. Die Kunst von zwei Jahrhunderten war dem Lernenden bequem zugänglich gemacht, wurde ihm durch Vorträge der Akademiker erklärt. Seit 1673 eröffnete man im Palais Royal Ausstellungen von Werken lebender Meister. Es begann der Streit der Meinungen, ob die alte oder die neue Kunst höher stehe, die Vergleichung der Werke verschiedener Zeiten und Künstler untereinander, die Erziehung des Volkes oder doch derer, die es in der damaligen Gesellschaft vertraten, zur Erkenntnis des Schönen. Unendlich viel tiefer, unendlich

viel weiser und daher auch wirksamer war das Mäcenat Colberts, des kalten, harten Staatsmannes, als des Lorenzo de Medici: Jener dachte an das Gemeinwohl, dieser an seinen eigenen Vorteil.

3560. Colberts Gewerbepolitik.

Freilich vollzog sich Colberts Thätigkeit nicht nach den Gesetzen unserer liberalen Staatswirtschaft. Er griff hart und rücksichtslos ein, wo ihm Härte nützlich erschien. So durch die Regelung der Zünfte, durch Verordnungen beim Rückgang eines Gewerbes. Aber er schuf auch jene Handelskammer, durch die der König und er die Bedürfnisse des Landes und die Führer der Industrie kennen lernten.

Der Vorsprung der alten burgundischen und der angrenzenden, sowie der meist hugenottischen südfranzösischen Landstriche war unverkennbar. Die Seidenfabrikation von Tours war zurückgegangen, jene von Lyon hatte sie längst überflügelt. Dort und in Troyes Barchent, in Reims und Chalons Tuch, in der Picardie und Ile de France Strümpfe, in Paris und Rouen Hüte — das war das Bild der Industrie, das Colbert vorfand. Bald blühten in vielen Orten neue Gewerbe. Die Tuchweberei legte den Grund zu neuem Wohlstand der Normandie. Holländer wurden herangezogen, um sie weiter fortzubilden; Wollenzeuge wurden in Autun, Auxerre, Gournay gefertigt; die Spitzenindustrie zu heben, ließ man sich große Summen nicht reuen, verschrieb man Arbeiterinnen aus Venedig und Flandern. Schon nach 20 Jahren zählte man allein in Havre 20000 Klöpplerinnen. Um Alencon waren 1665 gegen 8000 Personen mit den kostbaren Spitzenarbeiten beschäftigt, im selben Jahre bildete sich zu deren Herstellung eine in ganz Nordfrankreich thätige Gesellschaft. Mit erstaunlicher Geschwindigkeit schlug die Fürsorge der Regierung trotz mancher Fehlgriffe ein, um Frankreich mit diesen Luxusgewerben an die erste Stelle im europäischen Wettbewerbe zu rücken. Ebenso gelang es mit der Glasfabrikation durch die Gründung der Königl. Spiegelfabrik 1665 und mit manchen anderen Unternehmen mehr.

3561. Teppichweberei.

Unter den Staatsfabriken wird der für Teppichweberei stets in erster Linie bedacht. Schon Franz I. hatte sie unter Serlios Leitung 1541 in Fontainebleau eingerichtet, die italienischen Meister viel für sie gezeichnet. Aber sie verfiel unter den letzten Valois: Erst Heinrich IV. belebte sie durch die Berufung italienischer und flandrischer Meister. Maria von Medici hatte in der Seifensiederei (Savonnerie) 1604 eine ähnliche Fabrik angelegt, die orientalische Muster nachahmte; 1664 entstand eine dritte in der alten Wirkerstadt Beauvais (seit 1692 Staatsfabrik, vorher vom Staat unterstützt). Die wichtigste Anstalt aber war jene, die 1630 in das Haus der Gobelin, berühmter, aus Reims stammender Wirker, verlegt wurde, jene Anstalt, die den Bildteppichen für die Folgezeit den Namen gab. Es vollzog sich also unter Colberts Einfluß eine Rückeroberung der Bildwirkerkunst durch Frankreich, nachdem diese sich vor dessen Heeren nach Flandern und Brabant geflüchtet hatte.

3562. Staatswerkstätten. Vergl. S. 400, M. 3290.

Colbert erkannte mit weitschauendem Blick, daß der Geschmack den Waren ebensosehr den Wert gebe wie die Gediegenheit der Arbeit. Ihm zu dienen, entstand die Manufacture royale des meubles de la couronne (1662), die Anstalt, die, unter Lebruns vorzügliche Leitung gestellt, wohl am meisten für den Sieg des französischen Gewerbes im Weltverkehr that: Sie vereinte die Kunstschule mit der Werkstätte: Die besten Fachkünstler bildeten 60—100 Zöglinge, die nach sechsjähriger Lehr- und vierjähriger Gesellenzeit als Meister in jede Zunft des Landes eintreten konnten; diese trugen aus der Nähe der besten Meister der Hauptstadt Anregungen durchs ganze Land.

So war Ludwigs XIV. Prachtaufwand keine leere Belustigung. Die Staatswissenschaft lehrte, daß die Blüte des Gewerbes bedingt sei durch die Menge, aber auch durch den raschen Umsatz des Edelmetalles innerhalb der Landesgrenzen. Der König und sein Minister sorgten dafür, daß beiden Forderungen Genüge geschehe: Die Feste, der Prunk, die Bauten dienten

dem Umsatze. Man war sich keiner Vergeudung bewußt, solange bei diesem das Geld im Lande und die fleißigen Hände bei Arbeit blieben. Man glaubte damit vielmehr dem Staatswohl zu dienen; und zwar glaubten das die besten Denker. Man darf dem Einzelnen keinen Vorwurf daraus machen, daß die Allgemeinheit die Nachteile der staatswissenschaftlichen Lehren der Zeit noch nicht erkannte. Die Kunst stand unter dem Einfluß dieser Lehre. Man sah die Notwendigkeit ein, daß dem Staat ihre Leitung anzuvertrauen sei. Schon seit Franz I. waren Maler, Bildhauer, Architekten zu Hofbeamten ernannt worden. Als königliche Künstler nahmen sie in der Folgezeit einen staatlichen Rang ein. Über ihnen stand der Bauverwalter (Surintendant des bâtiments du roi). Seit 1664 Colbert dies Amt übernahm, entwickelte es sich zu einem Mittelpunkt der planmäßigen Kunstbestrebungen des Landes, zu einer Stätte, von der aus die Schulung des Volkes mit klarem Willen sich vollzog. Die Bedürfnisse des Hofes, die Wünsche des Königs, sämtliche staatlichen Aufträge gaben den Untergrund für dieses Werk.

3563. Kunstpolitik. Vergl. S. 395, N. 3275.

Im Dienste des Königs schuf Lebrun die 1661 durch Brand zerstörte Kleine Galerie des Louvre neu als Galerie d'Apollon. Alle Kunst, die Paris aufzubieten vermochte, wurde an dem kostbaren, wahrhaft königlichen Saal herangezogen: Es galt, durch höchste Anforderungen an das Können aller Mitarbeiter das Gesamtkönnen zu steigern.

Dasselbe Jahr, das des Sturzes Foucquets, brachte den Beginn des Umbaues von Versailles. Die Riesenaufgabe, die der König hier seinen Künstlern stellte, zwang zu einer Heerschau unter diesen, zu einer Einordnung unter den Willen des leitenden Malers Lebruns: Galt es doch nun, Foucquet königlich zu überbieten!

3564. Die Kunstthätigkeit in Versailles.

Es ist nicht ganz klar, wer zu den einzelnen Bauteilen die Entwürfe schuf. Der Willen des Meisters versteckte sich hinter dem Willen des leitenden Beamten. Lebrun fühlte sich zunächst als solcher. Levau hatte wohl den Hauptanteil am eigentlichen Bauwesen in Versailles. Von ihm dürften die ziemlich nüchterne Schauseiten sein. Auf dem Wege, der jetzt eingeschlagen wurde, war es eben nicht möglich, Kunstschöpfungen von starker Individualität herzustellen. Solche lagen auch nicht im Sinn der Zeit, die in allen künstlerischen Gebieten das Heil vor allem von der Regel, vom klar zu entwickelnden Gesetz erwartete: Malherbe hatte sein Leben für die Reinigung der Sprache eingesetzt; die Kritiker den Kampf gegen die Italiener und Spanier im Sinn der Wahrscheinlichkeit und der Wahrheit aufgenommen; Boileau auf dieser Grundlage sein schöpferisches Richteramt errichtet. Er stellte das Verstandesmäßige über das Empfundene, die Wissenschaft als Führer für die Kunst auf, er förderte sie auch im Bildwerke. Die wissenden (savants) Künstler sind ihm und seinen Zeitgenossen die nachahmenswerten. Raffael und die Caracci stiegen im Ansehen mächtig über den bizarren, unverständigen, übertriebenen Michelangelo: Ihr Aufbau ist klar, lichtvoll; sie sagen das, was eigentlich jeder hätte sagen wollen, nicht das Außergewöhnliche; doch sagen sie es in seiner Vollheit. Wollte noch Ronsard reiche Erfindung, lebhaft geschilderte Bilder, Mannigfaltigkeit, Bereicherung der Sprache aus dem Wortschatz des täglichen Lebens; so erstrebte man jetzt Sonderung, Ausschluß alles Alltäglichen, durchdachte, wohlüberlegte Verständigkeit im Ausdruck: Dort künstliche Erregung; hier die Anschauung, daß die leidenschaftslose Seele das höchste Menschengut sei. Man wollte mit Descartes die reine unverdüsterte Vernunft zur Grundlage auch des künstlerischen Schaffens machen.

3565. Gesetzmäßigkeit der Kunst.

Aber das Gesetz allein konnte so wenig wie die Macht den Franzosen eingeborene Kunst und Künstler geben. Ohne Bedenken griffen Colbert und Lebrun in die Ferne, um Lehrer und Mitarbeiter für die nationale Kunstschulung zu suchen. Bevorzugt wurden jene, die wenigstens französisch sprachen, wenngleich ihre Wiegen nicht im Staatsgebiete gestanden hatten, also vor allem die Vlamen und ihre Nachbarn. So waren die Bildhauer, die

3566. Niederländische Bildhauer.

Lebrun um sich sammelte, zumeist Niederländer: Geraerd van Opstal (geb. zu Antwerpen 1594, † 1668) wetteiferte in seinen Darstellungen von Kindern mit Duquesnoy und liebte es, vollsaftige Tugenden darzustellen; Philipp Buyster (geb. zu Brüssel 1595, † 1688), der am Louvre und in Versailles arbeitete; Jehan Warin (geb. zu Lüttich um 1605, seit 1629 in Paris, † 1672), dessen Büsten Ludwigs XIII., Richelieus (Nationalbibliothek), Ludwigs XIV. (Versailles) wie namentlich auch Münzen und Medaillen zum Besten der Zeit in Frankreich gehören, Gaspard (geb. zu Kemmerich 1624, † 1681) und Balthasar de Marsy (geb. zu Kemmerich 1628, † 1674), die so viel und so schönes zur Ausschmückung des Gartens und der Säle von Versailles thaten und viele andere stammen dorther. Aus Lothringen Jacques Houzeau (geb. zu Bar le Duc). Der bedeutendste unter den Eingewanderten war Martin van dem Bogaerts (Desjardins, geb. zu Breda 1642, † zu Paris 1694), dessen Hauptwerke, die Reiterstatuen Ludwigs XIV. für Lyon und für die Place des Victoires in Paris (1686 vollendet), zwar zerstört wurden, den man aber noch an einigen prachtvollen Büsten beurteilen kann als einen glänzend, gerade für die Darstellung sprühenden Lebens begabten Meister, der sich den besten niederländischen Malern seiner Zeit zur Seite stellen kann. Unter den Malern, die sich Lebruns Akademie anschlossen, ist wohl der bedeutendste Philippe de Champaigne (geb. zu Brüssel 1602, seit 1621 in Paris, † daselbst 1674). Er ist in seinen Heiligenbildern streng, einfach, ernst, durchtränkt von dem Geiste des Jansenistenklosters Port-Royal. Man sieht seinen Bildern an, daß sie die großen Bewegungen, die verzückten Glieder, die herkömmliche Schwärmerei im Ausdruck absichtlich vermieden, ebenso wie die Rubensschen Farbenwirkungen und das auf die Dauer ermüdende Prunken mit Lebenslust und Thatkraft. Ein Streben nach Sachlichkeit und Innerlichkeit des Ausdrucks unterscheidet ihn hier von seinen Volksgenossen. Anders in seinen ausgezeichneten, kraftvollen Bildnissen, die ebenso sprechend wie fest und stolz in der Haltung sind.

Vergl. S. 443, M. 3396.

3567. Niederländische Maler.

Zahlreiche andere Niederländer lebten als angesehene Maler, teilweise als Mitglieder der Akademie in Paris (Nicolaes van Plattenberg, geb. 1600, † 1660?; Swanevelt; Jacob Fouquier † um 1659, Schüler Rubens'; Pieter van Mol, geb. 1598, † 1650; Jacob van Loo, geb. 1614, † 1670 u. a. m.), ohne daß man eine Zwietracht zwischen ihnen und den eigentlich französischen Meistern beobachten könnte; obgleich sich ihre Kunstweise in Paris nicht änderte.

3568. Pikarden und Normannen.

Bildeten doch die Meister der Picardie und Normandie eine zwischen beiden Ländern vermittelnde Rolle. So als Bildhauer die Brüder Auguier (aus Eu bei Abbeville), Francois (geb. 1604, † 1669) und Michel (geb. 1612, † 1686), die schon in Paris ihre Schule durchmachten, in Rom ihre Ausbildung vollendeten. Francois schuf dort für S. Giovanni in Laterano das Grabmal des Jaques de Souvre, und zurückgekehrt, 1651 bis 1658, gemeinsam mit seinem Landsmann Thiebaut Poissant (geb. 1605 zu Estrees bei Calais) und anderen sein Hauptwerk, das Grab des Heinrich von Montmorency (1632 enthauptet, im Lycee zu Moulins in der Auvergne) für dessen Gemahlin, die Herzogin von Ursins, einen etwas schweren aber wirkungsvollen Aufbau, jenes der Jacques Auguste de Thou und der Marie von Barbacon (jetzt im Louvre) bereits in den vollen, wuchtigen Formen italienischen Barocks. Michel Auguier hatte wesentlichen Anteil an der Ausschmückung der Kirche Val de Grace und anderer Bauwerke. Auch der Maler Jean Jouvenet (geb. zu Rouen 1644, † zu Paris 1717), die die Zeitgenossen den Großen nannten, gehört seiner Artung nach, trotz der Lehrzeit bei Lebrun, mehr der niederländischen Schule an: Seine Kreuzesabnahme (1697, jetzt im Louvre) kommt an Kraft dem Rubens nahe. Er reihte sich mehr der großen Zahl niederländischer Maler zu, die nun in Paris sich heimisch

machten. So der Blumenmaler Jean Baptiste Monnoyer (geb. zu Ryssel 1634, † zu London 1699); Nicasius Bernaerts (geb. zu Antwerpen 1608, † 1678), der als Tiermaler berühmt war und sich in Francois Desportes (geb. zu Champigneul 1661, † zu Paris 1743) einen ausgezeichneten Schüler französischer Herkunft zog; so namentlich Adam Frans van der Meulen (geb. zu Brüssel 1632, † zu Paris 1690), dem als Schlachtenmaler die Verherrlichung der französischen Siege zufiel; er faßte sie auf im Sinne des Feldherrn, nicht in Darstellung des Einzelkampfes, sondern mit dem Überblick über die strategisch bewegten Truppenmassen.

3569. Bildhauer; Girardon.

Unter den Bildhauern im Kreise Lebruns nahmen die Söhne des Osten Frankreichs eine hervorragende Stellung ein. Aus der alten Kunststadt Troyes ging Francois Girardon hervor (geb. 1630? studierte bis 1652 in Rom, † 1715), der 1699 die Reiterstatue Ludwigs XIV. für den Vendomeplatz zu Paris (zerstört), wie es scheint in strenger Anlehnung an den Mark Aurel zu Rom schon in etwas frostiger Vornehmheit schuf; dann aber am Grabmal des Kardinals Richelieu (1694 in der Sorbonne) eine neue Art Werke dieser Art ins Leben rief: Richelieu stirbt, auf reichen Decken hingestreckt. Die Religion stützt ihn, die Wissenschaft trauert zu seinen Füßen. Das Bezeichnende ist, daß die Allegorie, die bisher nur ein Beiwerk war, nun im Sinne Bernini's zu Leben, zur Mitarbeit herangezogen wird. Nicht mehr ruht der Tote, sondern der Tod wird in seiner Wirkung dargestellt, das Sterben als Handlung aufgefaßt. In der prachtvollen Gruppe des Raubes der Proserpina zeigt sich Girardon auf Jean Boulognes Spuren; in seinen großen Gruppen, dem Bad des Apollo, dem Flachbild der Nymphen im Bade, beide im Park von Versailles, tritt er auf die Höhe französischen Schaffens, der Anmut, der spielenden Leichtigkeit, der in sich geschlossenen künstlerischen Abrundung und der fast aller französischen Kunst mangelnden vollen Redlichkeit gegen sich selbst und Sachlichkeit gegen die Natur: Ohne ein wenig Stellungnahme vor dem Beschauer ist es dem modernen Franzosen stets schwer geworden, sein Werk zu vollenden.

3570. Coyzevox.

Der Burgunde Antoine Coyzevox (geb. zu Lyon 1640, † zu Paris 1720), der in Paris gebildet, in jungen Jahren für den Straßburger Erzbischof Fürst Fürstenberg zu Zabern arbeitete, kam erst 1671 zu dauerndem Aufenthalt nach Paris, wo er als der Bildner der Stuckdecken von Versailles, namentlich die der Gesandtentreppe (zerstört), des Apollosaales, des Kriegssaales, der Spiegelhalle, Lebrun meisterhaft in die Hände arbeitete. Hierzu war er seiner ganzen Art nach besonders geeignet. In ihm kochte es nicht von Ehrgeiz und Heftigkeit des Gemüts wie bei Puget; aber er hatte auch nicht die kühle Verstandesmäßigkeit, die rednerische Übertreibung des Lebrun, nicht das in Paris heimischen Suchen nach prunkvoll schlichtem Ausdruck. Wie nach seiner Heimat, so stand er nach seiner Art zwischen den beiden Parteien in der Kunst: Er war bewegt, leicht flüssig in der Linie, scharf und klar in der Erkenntnis des Menschen; kein Corneille, wohl aber ein Moliere; und vielleicht mehr als dieser geneigt, die Gestalten nicht nach ihrer Gattung, sondern nach ihrer Sonderart zu erfassen. So schuf er Büsten von höchstem Wert, wie denn in diesem Gebiete die französische Bildnerei auf ihrer erstaunlichen Höhe sich am längsten erhielt; hierin ist er unverkennbar der Schüler van dem Bogaerts und Warins, Schüler der großen Bildniskunst der Niederlande. Außer an den Schlössern Versailles und Marly schuf er Göttinnen und Schäfer, Nymphen und Flußbilder mit nie versagender Sicherheit im Entwurf und Anmut in der Durchbildung, Gestalten deren inneren Unwahrscheinlichkeiten und beziehungsreichen Nebenabsichten man so wenig gram wird wie den Gestalten der gleichzeitigen Dichtung, die ihnen so ähnlich sind. Neben dem Denkmal Ludwigs XIV. für das Stadthaus zu Paris (1689, jetzt im Museum Carnavalet), sind seine Grabdenkmäler die bedeutendsten Schöpfungen; jenes der Kardinals Mazarin (1692, College des Quatre-Nations) mit seinem prächtigen Bildnis

des in reichstem Gewande knieenden Staatsmannes, des Ministers Colbert (St. Eustache), des Malers Lebrun selbst (St. Nicolas-du-Chardonnet), für den Marquis de Vaubrun (1707 in Serrant bei Angers), die immer mehr in großsprecherischen Ton verfallen, nicht zum Heile der Kunst des Meisters. Aber immer weiß er den Marmor zu beleben, die Bronze zu erwärmen, verbindet er mit der höchsten Weichheit der Linienführung und einer sanften Glätte der Haut eine rasche, sichere Beweglichkeit der Glieder: Puget sagte, der Marmor zittere vor ihm. Coyzevox konnte sagen, er sehne sich nach ihm. Denn er weiß ihn zu behandeln, daß man nicht den Hammerschlag empfindet, dessen es zu seiner Bildung bedurfte.

3571. Fortschritte des Franzosentums.

Unter den Malern zeigt sich eine ähnliche Richtung: Man studierte wohl in Rom, aber man hielt die Italiener fern. Keiner von ihnen ist zu wirklich einflußreicher Stellung gelangt. Dagegen empfand man gegen die Niederländer keine grundsätzliche Abneigung. In jenen Jahren der Eroberungskriege an der Ostgrenze, der berauschenden Macht des zur Unumschränktheit gelangten Königtums wuchs weniger die künstlerische Kraft der Franzosen, als daß es ihnen gelang, Kunstboden und mit ihm dessen Früchte zu erobern und die Eroberten mit ihrem neuen Vaterlande zu versöhnen. Die spanische Herrschaft hatte das Gefühl staatlicher Zusammengehörigkeit der alten burgundischen Lande nicht zu erhalten gewußt; sie war stets eine fremde, geduldete geblieben. Jetzt entstand im Osten eine weltgebietende Macht, in der der Kunst eine neue Heimat geboten wurde; zu der Flandern in Krieg und Frieden schon in enger Verbindung stand. Und wie die Picardie und die Grafschaft Ponthieu seit dem endenden 15. Jahrhundert sich in Frankreich eingelebt hatten, so folgten jetzt Ludwigs XIV. Eroberungen ihrem Beispiel: Atrecht, der Hennegau, die Lothringer Bistümer, die burgundische Freigrafschaft und bis zu gewissem Grade auch das Elsaß erkannten willig Paris als auch ihre Hauptstadt an, als den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens, ohne deutlich zu merken, wie arm und klein dies geblieben wäre, wenn nicht die Söhne der alten Kunstlande es zu fördern eifrig sich gemüht hätten.

Merkwürdig ist namentlich, wie Frankreich erst durch die Lothringer auf sein Volkstum aufmerksam gemacht worden ist, das heißt auf das Leben nicht nur in den Sälen der Schlösser, sondern auf der Straße, im Tagestreiben. Namentlich geschah dies durch die Kupferstecher.

3572. Kupferstecher.

Von einer französischen Stecherkunst kann vor der Mitte des 17. Jahrhunderts kaum die Rede sein: Die italienischen Meister, die der Schule von Fontainebleau mit ihrer Nadel dienten, waren zumeist Italiener. Sie wurden abgelöst durch die Burgunder und Niederländer. Pierre Woeiriot (geb. zu Bouzey bei Reims um 1530, † nach 1589) der in Augsburg und Italien thätig war, wurde der Führer bei der Abschwenkung vom rein italienischen Geschmack, Abraham Bosse (geb. zu Tours 1605, † zu Paris 1678), obgleich selbst Franzose, hängt doch zumeist von Callot ab. Bezeichnenderweise schilderte er die vornehmen Kreise seiner Nation, die ein näheres Verhältnis zu seinem Volksleben nie besessen hat, die nie dazukam, den Bauern in seiner Behäbigkeit oder seinen Leiden rein künstlerisch ohne Nebenabsicht darzustellen, wie sie ihre Vornehmen nie völlig unbefangen, ohne das Bestreben, sie als besonders würdig, in gehobener Stellung vorzuführen, zeigte. Israel Sylvestre (geb. zu Nanzig 1621, † zu Paris 1691) wurde der eigentliche Vertreter der Callotschen Schule in Paris, ein geistreicher Künstler, der mit feiner Hand Land und Leute zu schildern verstand. Sebastian Leclerc (geb. zu Metz 1637, † zu Paris 1714) folgte ihm hierin; seine Trachtenbilder stehen künstlerisch über seinen Stichen nach den Historienmalern der Zeit. Gerhard Audran (geb. zu Lyon 1640, † zu Paris 1703), der in Italien gebildet war, führte den großen Geschichtsstil in den Stich ein, die breite, wirkungsvolle Behandlung, die in Claude Mellan (geb. zu Abbeville 1598, † in Paris 1688) und Francois de-Poilly (geb. zu Abbeville 1623, † zu Paris 1693) ihre vornehmsten,

Vergl. S. 362, M. 3190.

Vergl. S. 374, M. 3221.

schwungvollsten Vertreter fand. Und auch der berühmteste unter den Pariser Stechern jener Zeit, Gerhard Edelinck (geb. zu Antwerpen um 1640, † zu Paris 1707) und Pieter van Schuppen (geb. zu Antwerpen 1623, † 1702) steigerten zwar in Frankreich mächtig ihr Können, brachten es aber mit der Art seiner Bethätigung von der Schelde in die Hauptstadt. Ähnlich Michel Dorigny (geb. zu St. Quentin 1617, † zu Paris 1666), der, in Vouets Schule wirkend, diese als Stecher und Maler auf weitere Kreise lehrend übertrug. Französisch ist an der Steckkunst die starke Herausbildung für das Bildnis, das meisterhaft in Technik und gesteigerter Haltung durchgeführt wurde. Unter den großen Bildnisstechern nimmt Robert Nanteuil (geb. zu Reims 1630, † zu Paris 1678) eine hohe Stellung ein. Und wieder sind es nur wenige, die der Westen in die Reihen der hervorragend Schaffenden stellte, so namentlich Antoine Masson (geb. zu Louvry bei Orleans 1636, † 1700), einen der glänzendsten Bildnisstecher. Der in Rom bestehenden staatlichen Stecheranstalt, der calcografia, entsprechend schuf denn auch Ludwig XIV. eine solche in Paris, eine Staatsanstalt zur Pflege des Stiches, freilich vor allem jenes der hohen Kunst geweihten, also von Italien abhängigen.

Poussins wie Champaignes Lehrer war Georges Lallemand aus Nanzig. Als ein dritter Schüler dieses nach Paris Ausgewanderten erscheint Laurent de la Hire (geb. zu Paris 1606, † daselbst 1656), einer jener Maler, die in ihrer Vaterstadt zu Ansehen kamen, ohne Rom und Italien gesehen zu haben.

3573. Gewerbezeichner.

Die kunstgewerbliche Blüte von Paris beruht mehr als die künstlerische auf eigener Kraft. Poussin und Vouet hatten das Augenmerk auf die Antike gerichtet, wie man sie in Rom studieren konnte; die Klassizisten auf jene, die in der hugenottischen Feinheit der Gliederung lag; Lebrun hatte barocke Empfindungen hinzugebracht. Die wirkungsvollste Verbreitung des Stiles, wie er sich in Paris entwickelte, vollzog sich durch den Stich. Schon bei der Ausstattung des Apollosaales fand Lebrun in Jean Berrain (geb. zu St. Mihiel im Lothringischen 1636?, † 1711) einen Meister der Gewerbekunst und zugleich im Stiche, der, an den Grotesken der Italiener sich heranbildend, mit reichster Einbildungskraft vornehme, reiche und doch von Übertreibungen in der Linienführung freie Entwürfe für Wandteppiche, Thürverzierungen, Geräte und Möbel schuf. Die Teppichweberei namentlich zog zahlreiche Künstler in das Gebiet des Gewerbes, bildete den Übergang von hoher zu angewandter Kunst.

3574. Anteil der Pariser.

Mag sich auch der Stolz der französischen Kunstgeschichte dagegen verschließen, so muß es doch den Zeitgenossen aufgefallen sein, daß Paris damals nicht ein Mittelpunkt, sondern ein gegen Nordwesten vorgeschobenes Außenwerk der Kunst war, und dazu ein solches großenteils mit Fremdvölkern als Besatzung. Nur wenig Maler kamen aus den altfranzösischen Provinzen: Jean Baptiste Santerre (geb. zu Magny 1650?, † zu Paris 1717) und Claude Lefevre (geb. zu Fontainebleau 1633, † 1675 zu Paris), letzterer ein trefflicher Bildnismaler, sind als die einzig besseren unter diesen zu nennen. Wohl aber bereitete sich in der Hauptstadt selbst ein künstlerischer Boden vor, aus dem, wenn auch zunächst kein Maler ersten Ranges, so doch tüchtige Künstler in ansehnlicher Zahl hervorgingen: Noel Coypel (geb. zu Paris 1628, † daselbst 1707), Errards und Mignards Nachfolger an der Spitze der Akademien zu Rom und Paris, sein Sohn Antoine Coypel (geb. zu Paris 1661, † daselbst 1722), die Brüder Testelin (Louis, geb. zu Paris 1615, † daselbst 1655, und Henri, geb. zu Paris 1616, 1681 als Protestant aus der Akademie ausgeschlossen, † im Haag 1695), Louis de Boulogne (geb. zu Paris 1609, † daselbst 1674) und seine Söhne Bon de Boulogne (geb. zu Paris 1649, † daselbst 1717) und Louis de Boulogne der Jüngere (geb. zu Paris 1654, † daselbst 1733), Charles Alphonse Dufresnoy (geb. zu Paris 1611, † da-

selbst 1665), Mignards Freund und unzertrennlicher Gefährte, der in lateinischen Versen die Kunst der Malerei lehrte (1668 erschienen), F. Verdier (geb. zu Paris 1650, † daselbst 1730), der selbständigere Charles de la Fosse (geb. zu Paris 1636, † daselbst 1717), der die Invalidenkuppel ausmalte, und noch viele andere von geringerem Ruf sind in der Stadt geboren, die, unter Richelieus Führung zum Herzen des autokratisch beherrschten Staates geworden, nun das Blut des ganzen Landes in sich aufzunehmen begann.

3575. Die Südfranzosen und das Bildnis.

Zu den bedeutendsten Malern in Paris gehören die Südfranzosen, namentlich glänzten sie im Bildnis, wie in der Plastik, so in der Malerei, der stärksten Seite der französischen Kunst. Die vornehme und doch einschmeichelnde Art mit der Mignard, der Nachfolger Lebruns als leitender Meister, namentlich die Frauen (Bildnis der Maria Mancini im Berliner Museum) zu malen verstand; die geschickte Weise, wie er den Darzustellenden Würde und gebietende Haltung zu geben wußte, fand in Francois de Troy (geb. zu Toulouse 1645, † zu Paris 1730), dem Lieblingsmaler der Frauen des Hofes, und namentlich in Hyacinthe Rigaud (geb. zu Perpignan 1659, † zu Paris 1743) glänzende Vertreter; zwischen denen als Mittelsmann Nicolas de Largilliere (geb. zu Paris 1656, † daselbst 1746) stand, ein Schüler des Antwerpner Anton Goubau und Lelys in London. Rigauds Bildnisse wurden zum Vorbild für die Bildnismalerei seiner Zeit durch fast ganz Europa: Säulen und geraffte Vorhänge im Hintergrund, die schwere Pracht der Kleidung, die gesucht würdevolle, oft fast herausfordernde, immer aber meisterhaft durchgeführte Haltung, die Feinheit des Tones und vor allem die Sicherheit im Treffen und doch dabei im Schmeicheln ließ ihn zum rechten Vertreter der Zeit der Perücken und Reifröcke werden.

3576. Versailles.

Die Aufgaben wuchsen, seit der König Versailles in seinem vollen Glanz entstehen ließ. Lebrun war mit seinen Entwürfen, seinem Rat überall: Es entstanden all jene Schmuckwerke des ungeheuren Parkes, die Wasserbecken mit ihren Springbrunnen, die Säulenhallen; nach Lenotres Plan die gewaltige Orangerie mit ihren Freitreppen und Blumenhäusern; Prachtvasen und Bildsäulen überall: Durch die ungeheure Weite der Anlage waltete klar ordnender Sinn, der den schmückenden Marmor, die tänzelnden Gestalten über die Flächen verteilte; waltete eine Linienrichtigkeit und Schnurgerechtigkeit, die sich bis in die von Gebüsch umrahmten Spielplätze und Naturtheater erstreckte. In den eben fertig gestellten und den immer aufs neue hinzugefügte Sälen malten und bildeten zahlreiche Künstler.

Im Mittelpunkt des Schlosses stand das Bett des Königs, das der Tapezierer Delobel (1701) schuf, nach der Sitte des Hofes hinter einer Ballustrade. Hier feierte der Sonnenkönig sein lever, das Aufstehen, dem nach strengem Gesetz jene dienen, andere von ferne beiwohnen durften. Hinter dem chambre de lit lag der Festsaal, die 73 m lang gestreckte, 10,4 m breite Spiegelgalerie: Schlicht in der Architektur, ausgezeichnet aber durch die barocke Decke, von der herab Lebrun den Schlachtenruhm des Königs verkündet. Dann im Anschluß die nach antiken Gottheiten benannten Säle, zu denen unverkennbar jene Pietro da Cortonas im Palazzo Pitti das Vorbild gaben. Und so fort eine Reihe von Gemächern, die nach und nach sorgfältig durchzubilden die Werkstätten dauernd in Arbeit hielt.

Vergl. S. 477, N. 3603.

3577. Marly.

Vergl. S. 343, N. 3133.

Dann trat Schloß Marly (1676—1693) in Wettbewerb mit Versailles. Es ist eine Fortbildung der Villa rotonda Palladios, doch je mit einer Wohnung in den Ecken der Kreuzanlage. Davor der Park, in dem einzelne kleine Häuser planmäßig für die Hofgesellschaft verteilt waren. Man nannte das eine Eremitage; man fühlte sich in der Einsamkeit in dem vornehm für sich abgeschlossenen Garten, in der Einsamkeit gegenüber dem Lärm von Paris und der Pracht von Versailles.

Inzwischen blühte in Paris die Schule Mansarts. Antoine Lepautre, der Hofarchitekt Philipps I. von Orleans, führte sie fort: Er baute St. Cloud (seit 1658, 1870 zerstört), das mit seiner Galerie, seinem Park, seinen Wasserwerken mit Versailles wetteiferte und Mignard Gelegenheit gab, sich neben Lebrun in dessen eigenstem Gebiet zu zeigen. Sein Bruder Jean Lepautre (geb. zu Paris 1621?, † 1682), gleichfalls Baumeister, errang weitverbreiteten Ruhm durch den Ornamentstich: Es ist der eigentliche Vertreter des Geschmackes Ludwigs XIV. in seinen volleren, reicheren, italienisierenden Formen; während Jean Marot (geb. zu Paris 1619, † daselbst 1679) dem wachsenden nationalen Selbstgefühl der Architekten durch die Darstellung der Bauten des Landes im Stich als echter Nachfolger Ducerceaus diente; und dessen Sohn Daniel Marot (geb. zu Paris um 1650?, † nach 1718), selbst ein geschickter Architekt im Sinne Mansarts, diese Unternehmung mit steigendem Erfolge fortsetzte.

3578. Schule Mansarts.

So war denn die französische Architektur in sich geschlossen und befestigt genug, um als die erste der Künste dem Auslande sich entgegenstellen zu können. Und das geschah, als 1664 Colbert plötzlich die Arbeiten am Louvre unterbrechen ließ, um ihnen einen neuen umfassenderen Plan zu unterlegen. Man scheute sich, Mansart damit zu beauftragen, dessen vorsichtige Weise so großen Plänen nicht gewachsen schien und richtete daher einen Wettbewerb ein, an dem sich Lemercier, Jean Marot, Pierre Cottart und andere beteiligten; der aber damit endete, daß man Bernini aus Rom berief (1665). Wie ein Prinz von Geblüt wurde der gefeiertste lebende Meister in Frankreich aufgenommen; man läutete die Glocken in den Städten, die er durchzog; man brachte ihm die Thorschlüssel in feierlichem Aufzug entgegen. Und er schuf einen Plan, der alles Vorhandene am Louvre beseitigte, um einen riesigen italienischen Palast in die Stadt der französischen Könige zu setzen; eine Wucht dorthin zu übertragen, die alles bisher Geschaffene klein und unbedeutend erscheinen lassen mußte.

3579. Bernini in Paris.

Vergl. S. 494, N. 3558.

Aber schon nach einem Jahr kehrte der Römer heim, wohl mit äußeren Ehren beladen; aber im Geschmack der Pariser geschlagen durch das Werk eines Franzosen, eines Dilettanten, des Arztes Claude Perrault (geb. zu Paris 1613, † daselbst 1688), der einen neuen Entwurf geschaffen hatte, einen regelrichtigeren, klassischeren: Wohl hatte er an Bernini gelernt, die alte Vorsicht zu überwinden, groß und einheitlich zu schaffen, die französischen Stockwerksteilungen, hohen Dächer und Pavillons beiseite zu lassen; aber er hatte verstanden, das Neue mit den Forderungen des durch die Ästhetik geläuterten Geschmackes zu vereinen: Ein schlichtes Erdgeschoß, darüber eine mächtige Reihe gekuppelter Säulen, die Ecken und die Mitte vorgezogen: Es war ein in der Zukunft tausendfältig wiederholter Wurf gelungen, wohl mehr eine Blende als eine Darstellung des Zweckes des Baues, aber ein großes Kunstwerk. Die Louvrefassade lehrte Frankreich, heimische Art hochzuhalten; sie bedeutet vor allem einen künstlerischen Sieg über Rom. Von nun an fehlt es zwar nicht an fremden in Paris schaffenden Künstlern, aber man glaubte nicht mehr an ihre Überlegenheit. Die Fremden gewöhnten sich vielmehr daran, an die Überlegenheit der Franzosen zu glauben.

3580. Perrault.

Im Jahr 1671 wurde auch der Baukunst eine Hochschule geschaffen, die Académie royale de l'architecture. An ihre Spitze trat Francois Blondel (geb. zu Ribemont 1618, † zu Paris 1686). Er war von Haus aus Artillerist und Mathematiker, wurde später Politiker und Marschall und einer der erfolgreichsten Lehrer der Baukunst. Sein Cour d'architecture (1675) ist eine Erneuerung und Vertiefung des Vitruv, sein Lehrziel die Wiederherstellung der klassischen Kunst in ihrer makellosen Reinheit und hiermit der ausgesprochene Kampf gegen die Italiener, gegen Borromini, der ihm der ärgste Vertreter regellosen Ungeschmackes schien. Seine Werke, die schlichte und in ihrer Einfachheit erstaunlich

3581. Blondel.

großartige Porte St. Denis (1672) und der Entwurf für das erst 1694 begonnene Zeughaus zu Berlin — er war wiederholt als königlicher Gesandter im Brandenburgischen — sind sichtlich aus Mansarts Geist hervorgewachsen. Aber sie haben mehr vom grand goût, von jenem Streben nach Größe, das wenige so rein und kräftig durchführten wie er. Neben ihm erscheinen die Mitstrebenden Pierre Bullet (geb. 1639, † 1716), Pierre Cottart, Liberal Bruant (geb. um 1637, † zu Paris 1697), der Erbauer des Invalidenhauses, befangen und unsicher.

3582. Die Bauakademie.

Aber der kraftvolle Ernst, mit dem der Klassizismus an der Bauakademie gelehrt wurde, stand ziemlich vereinzelt. Man wußte ihn auf die Inneneinrichtung nicht zu übertragen; das Gewerbe nahm ihn weder unter Lebrun noch unter seinen Nachfolgern auf. Man suchte nach Vermittlung zwischen der alten, derberen, prunkenderen und der nun theoretisch zum Siege gelangten klassischen Weise. Kein Königsschloß — denn der Louvre diente schon mehr den öffentlichen Sammlungen als der Hofhaltung — hat Perraults und Blondels Art aufgenommen. Ihre Kälte scheint noch abgestoßen zu haben. Dagegen erlangte der um 30 Jahre jüngere Jules Hardouin Mansart (geb. zu Paris 1646, † zu Marly 1708), der gefeiertere Neffe des größeren Onkels Francois Mansart, zu ausschlaggebender Bedeutung. Schon am Schloß Clagny (1676—1679, 1760 zerstört) schlug er alle seine Wettbewerber aus dem Feld; er war es, der in Paris nach schematisch bequemer Architektur im Louvrestil große Plätze (Place des Victoires, Place Louis le Grand, jetzt Vendome) anlegte, an zahlreichen Schloßbauten im Lande, namentlich aber an Versailles, seine bequem flüssige, stets fehlerfreie, nie wahrhaft bedeutende Kunst anwendete. Namentlich die Innendekoration machte ihn hier zum Erben der Macht Lebruns. Der Salle de l'Oeil-de-Boeuf, die Schlafzimmer, die Einrichtung des Schlosses Trianon (seit 1687), des Schlosses Marly und vieler anderer Bauten hielten auch unter seiner Leitung die Werkstätten in Atem: Eine feinere, minder ruhmredige, mehr einschmeichelnde Kunst.

3583. Hardouin Mansart.

3584. Invalidendom.

Der wichtigste seiner Bauten ist der Dom des Invalidenhauses (1680—1693), ein Werk, in dem er auch eine erhöhte Selbständigkeit zeigt: Ein Rundsaal mit Säulen ringsum, vier anstoßenden Kreuzarmen von untergeordneter Bedeutung, in den Ecken vier Kapellen: Ein Zentralbau von bemerkenswerter Reinheit der systematischen Durchbildung, im Aufriß streng dem Innern entsprechend in Stockwerke geteilt, mit geschickt den Übergang vom Viereck in den Kreis vermittelnder Trommel, sehr schön gezeichneter Kuppel in Holz, deren teilweise vergoldeter Flachschmuck eines der Merkzeichen von Paris wurde, eine geistreich und dem Stoffe gemäß freier gezeichnete turmartige Laterne: Das Ganze von hoher Vollendung, durchaus meisterhaft und reif, in allen Teilen wohl überlegt, dabei von sehr bedeutenden Abmessungen: Aber doch ohne jenen Hauch der Größe und des Ernstes, der den Bau zum Nebenbuhler der beiden großen Kuppelbauten der Nachbarstaaten, von St. Paul in London und St. Lorenz im Escorial, hätte machen können.

3585. Der Merkantilismus.

Ludwig XIV. und sein Minister waren, wie wir sahen, überzeugte Vertreter des volkswirtschaftlichen Systemes, das man Merkantilismus nennt; sie führten dieses zuerst planmäßig durch. Es galt, den Reichtum des Landes an Edelmetall zu heben, zu verhindern, daß Geld außer Landes ging, dafür zu sorgen, daß es ins Land fließe. Colbert erfaßte volkswirtschaftlich das Reich als Einheit der übrigen Welt gegenüber. Er hob die Zwischenzölle im Lande auf (1664), baute Straßen und Kanäle, hob die Schiffahrt, regelte die Grenzüberwachung. Sein ganzes Wirken förderte die Zentralisation, seine Absicht war, Paris zum Mittelpunkt des Gewerbes und damit des Handels zu machen, die provinzielle Sonderung der einzelnen Landesteile, die politisch bereits gebrochen war, nun auch im Handel und Wandel zu beseitigen. Die Provinzhauptstädte blühten zwar vielfach mit dem Lande

3586. Paris und die Provinzen.

im allgemeinen auf, aber beugten sich doch völlig unter die Pariser Vorherrschaft. Es wurde von nun an für alle Teile des Landes undenkbar, daß sich ein anderer Geschmack, ein anderer Stil festsetze als der der Hauptstadt, der des Hofes. Jedes Abweichen von dieser Regel erschien den Franzosen selbst als province, als eine kleinstädtische und kleinstaatliche Bildung, die nur mit Lächeln betrachtet werden könne. Man darf sagen, daß es vor 1680 keine nennenswerte französische Kunst, sondern nur eine Kunst in Frankreich gab, und daß nach dieser Zeit wieder nicht von französischer, sondern lediglich von Pariser Kunst gesprochen werden kann. Verglichen mit der hohen Blüte, die gleichzeitig die Kunst in allen Teilen Deutschlands fand, ist das Bild jenseits des Wasgau trotz seines funkelnden Glanzes im weiteren Umkreise arm, dürftig, einseitig, leer. Wohl finden sich in den Parlamentsstädten auch gegen Ende des 17. Jahrhunderts noch einige künstlerische Regungen. Aber es giebt ausschließlich eine Pariser Kunst und alles, was entstand, ist nur eine Abzweigung dieser. Wenn Charles Augustin Daviller (geb. 1653, † 1700) den Triumphbogen zu Montpellier schuf, so geschah dies nach Pariser Plänen, wenn Pierre Mignard das große Kloster Montmajour (jetzt in Trümmern) in großen, leeren, ruhmredigen Formen baute, wenn Albert Duparc an der Kathedrale zu Toulon (1696) arbeitete und wenn dergleichen Kunstwerke hie und da entstanden, Bildnereien wie Gemälde sie füllen, so gähnt doch trostlose Unselbständigkeit aus ihnen hervor.

3587. Paris als Kunsthauptstadt.

Der Zuzug, den Paris an Künstlern erhielt, und die eigene Leistungsfähigkeit der für die Welt führend gewordenen Stadt gab trotzdem Frankreich den Sieg im europäischen Kunstschaffen. Gerade unter dem schwachen König Ludwig XV. erntete Paris das, was Ludwig XIV. und Colbert gesät hatten.

So in der Baukunst. Zwei große Zweige dieser entwickelten sich: Zunächst die Kunst der Hugenotten, die auf Mansart den Älteren, und die der Pariser Hofkünstler, die auf Hardouin Mansart zurückgriff. Seit 1685 das Edikt von Nantes aufgehoben war, ist die Hugenottenkunst der Heimat entfremdet, wir werden sie in der Ferne, namentlich in Holland und Deutschland, am Werke sehen. Um so sicherer blieb den Hofkünstlern die Herrschaft über Frankreich.

44) Das Spanien Murillos.

3588. Madrider Hofkunst.

War Velasquez' Kunst auch befähigt, jede malerische Aufgabe zu erfüllen, so sehen wir sie durch die Verhältnisse oder durch den Willen des Meisters veranlaßt, sich von kirchlichen Vorwürfen fernzuhalten: Diese blieben in Madrid der italienischen Schule vorbehalten. Claudio Coello (geb. zu Madrid 1621, † daselbst 1693), portugiesischer Herkunft, hielt fest am Realismus, selbst dort, wo es sich um kirchliche Dinge handelt. Zwar erscheinen seine Bilder oft etwas zu verstandesmäßig geordnet; viel Vorgänge, Teppiche, schöne Stoffe, viel Anlehnung an andere Spanier; All das in der Absicht, sich gegen die Übermacht der Fremden zu verteidigen, an heimischen Quellen sich die Kraft zu holen, um es jenen gleich zu thun. Man sagt, daß er aus gekränktem Ehrgeiz gestorben sei, da ihm Luca Giordano bei der Malerei an der großen Treppe im Escorial vorgezogen wurde.

Selbständiger war Juan Carrenio de Miranda (geb. zu Aviles 1614, † zu Madrid 1685), der am Hofe des Königs Karl II. die Stellung Velasquez' einnahm und in einer Reihe ausgezeichneter Bildnisse des Königs, der im mönchischen Witwenkleid dargestellten Königin Marianne von Österreich, von Narren und Zwerginnen, seinem Fürstenhause einen ernsten Spiegel seines Verfalles vorhielt, mit einer Sachlichkeit, die nicht nur für die malerische Eigenart des Künstlers einnimmt. Ähnlich Antonio Pereda (geb. zu Valladolid um 1599, † zu Madrid 1669), dessen Bilder an Strenge der kirchlichen Auf-

Vergl. S. 454, M. 3431. fassung altspanischen Geist atmen und der schon genannte Juan Rici, der, obgleich Italiener, doch als spanischer Mönch sich dem Zurbaran an Vertiefung in die klösterliche Askese nähert. Neben anderen bilden Juan Martin Cabezalero (geb. zu Almaden 1633, † zu Madrid 1673) und Matteo de Cerezo (geb. zu Burgos 1635, † in Madrid 1675) den Ausklang der Schule in der neuen Reichshauptstadt, einen Ausklang, der wohl nicht zufällig mit dem Ende des Habsburger Herrscherhauses, dieser starken verständnisvollen Stütze der Kunst in Spanien, zusammenfällt.

3589. Die Maler des Südens. Fernab vom Hofe, allein, hielt das spanische Wesen stärker aus. In Cordoba, wo Cespedes die italienische Art des Großen Stiles eingeführt hatte, hat Antonio del Vergl. S. 454, M. 3430. Castillo y Saavedra (geb. zu Cordoba 1603, † 1667), der Sohn Augustin Castillos, im Bildnis wie in den Heiligengemäiden seiner Lehrer Zurbarans Stimmung aufrecht zu erhalten gewußt, nebenbei aber erfolgreich die biblische Landschaft gepflegt; in Granada Atanasio Bocanegra († 1688) viel und Ungleichwertiges, doch auch Bilder von hohem malerischen Reiz geschaffen; und Juan de Sevilla Romero y Escalante (geb. zu Granada 1627, † daselbst 1695), der an Rubens seine Farbe aufzurichten versuchte und mit reicher Erfindungsgabe ausgestattet, frischer Hand die Kirchen seiner Heimat ausschmückte.

3590. Murillo. Sevilla aber blieb noch unbedingt der Mittelpunkt des spanischen Schaffens, solange Bartolome Esteban Murillo (geb. 1617 zu Sevilla, † daselbst 1682) am Leben war. Wenn je ein Geist durch die von einem anderen auszuckenden Blitze ins Glühen gebracht worden ist, so ist dies bei Murillo der Fall, seit er 1642 nach Madrid kam, damals ein junger Mann von 24 Jahren. Bisher war er in Sevilla, seiner Heimat, über das Herstellen von Dutzendware nicht hinausgekommen: Jetzt erkannte er erst die wahre Aufgabe des Malers, ein Künder eigener Gesichte zu sein. Nicht daß er Velasquez nunmehr nachahmte; er hatte nur das höchste Ziel gesehen und erkannte, daß man den eigenen Anker weit hinauswerfen müsse ins Meer der Natur, um sein Schifflein nach vorwärts in Sicherheit zu bringen.
3591. Heiligenbilder. Nach Sevilla zurückgekehrt (1645), malte er für einen Hof des Franziskanerklosters eine Reihe von Bildern (jetzt zerstreut), die ihn mit einem Schlag zum ersten Künstler der Stadt erhoben: Wundergeschichten, die heiligen Brüdern des Ordens nachgerühmt wurden, erzählt in einer Herzensunschuld und Herzenswärme, mit einer wunderbaren Feinheit das seelisch Zutreffende in Ausdruck und Bewegung zu finden, sich die Vorgänge in allen Nebenumständen klar zu machen und sie mit diesen so zu schildern, daß man sie ohne weiteres versteht. Dazu in einem feinen, vornehmen, oft noch etwas schüchternen Ton; gemalt mit heiterer Laune und zugleich mit tiefer Ehrfurcht vor der seinem Pinsel gestellten heiligen Aufgabe; mit einer frommen Unterordnung gegenüber dem Wunder und dabei mit einer, man möchte sagen kameradschaftlichen Vertrautheit mit den Heiligen: Ein Künstler, der nicht zweifelt, daß dergleichen Vorgänge alle Tage inmitten der gewohnten Umgebung sich abspielen können, daß die Zeit der Wunder, des persönlichen Eingreifens Gottes in die Gesetze der Welt noch nicht abgeschlossen sei.

Das Entzücken, das diese Bilder verbreiteten, ist leicht verständlich: Einem Volke, das sich in den Neukatholizismus völlig eingelebt hatte, waren bisher die heiligen Dinge, wenn auch nicht in einer fremden Sprache, so doch in einem Dialekt malerisch vorgetragen worden, dem es anmerkte, daß er aus dem Ausland, und sei es aus Rom, stamme. Endlich sehen die gegen Fremdes stets Zurückhaltenden, ja Feindseligen etwas, was bei ihnen geboren war, ihre Mundart in allen Feinheiten sprach. Selbst der Gegenstand war ihnen zu eigen: Der heilige Diego hatte in Alcala gelebt, war 1588 auf Philipps II. Fürsprache heilig gesprochen worden, seine Art, Wunder zu verrichten, war spanisch; ihre Geschichte jedem Spanier geläufig.

3592. Sittenbilder.

Wo Murillo seine Studien gemacht hatte, das bewiesen eine Reihe von Tafelbildern, in denen er die von Velasquez gegebene Richtung der Sittenmalerei ausbaute. Berühmt sind seine Melonen, Beeren, Marmelade essenden, würfelnden, Flöhe suchenden Straßenjungen, seine Blumen- und Orangenverkäuferinnen, seine am offenen Fenster kichernden Mädchen: Sie sind echte Nachkommen von Velasquez' Gestalten, echt namentlich in der Selbständigkeit der Auffassung. Murillo ist es kaum weniger um die Wahrheit, mehr um das schöne Bild zu thun: Er stellt die Modelle sorgfältiger; er ist nicht ganz so unbefangen; er sucht den widerspänstigen Gegenstand durch gute Laune und wohlabgewogene malerische Wirkung zu mildern. Er hat damit erreicht, daß seine Bilder Lieblinge der großen Menge, auch der Vornehmen, wurden. Schon, daß er fast immer Kinder darstellte, unterscheidet ihn von Velasquez. Die Männer, die er sitzen ließ, gestaltete er lieber nach Riberas Vorgang als Heilige; die Elenden, die er von den Thoren der Kathedrale in seine Werkstätte rief, als Dulder; die Gesunden, die er vom Hafen herbeigeholt haben mochte, als Glaubenshelden. Denn er stand über seinem Modell, während Velasquez vor ihm stand; er malte aus der Weltkenntnis heraus, während Velasquez malte, um die Welt kennen zu lernen und zu lehren; ihm quellen die Bilder leichter hervor, er weiß bequemer mit seinen Gestalten zu hantieren, sie zu ordnen, ihnen die ins Bild passende Bewegung abzugewinnen. Steht der ältere Meister als Handwerker der Kunst, Handwerker im höchsten Sinne des Wortes, hoch über ihm, so ist die Kunstfertigkeit, in kaum minder hohem Sinne genommen, bei Murillo eine größere.

3593. Marienbilder.

Sein eigentlichster Vorwurf ist die Jungfrau: Mag er sie schildern als eine vornehme, nicht zu junge Frau im Kreise der Ihren; als Mutter, die das Kind auf dem Schoße trägt; als Gläubige, der der Himmel sich öffnet; immer ist der wahrheitliche Grundzug deutlich erkennbar, auf dem das Bild sich aufbaut: Er malte Sevillanerinnen; er hält sich mehr an die unmittelbar ihm vor Augen stehende Natur als etwa Raffael; er weiß, daß ein gut Teil der rührenden, weichen, zum Herzen sprechenden Stimmung in seinen Madonnenköpfen darin liegt, daß man in ihnen nicht nur die Gottgebärerin, sondern auch das liebende Weib sieht. Er verliert sich in die Augen seiner Landsmänninnen, in deren Schwärze, in deren Umschattung. Er läßt sie gern den Beschauer anblicken. Oft mit jenem Blick, der an Raffaels Sixtina mahnt, nicht mit dem Parallelblick beider weit auseinander gestellter Augen, sondern mit einer Art sorgender Prüfung, als wolle sie ihr Gegenüber ergründen. Es liegt eine wunderbar anziehende Kraft in diesen Augen. Sie prüfen und mahnen zum Guten. Namentlich in vielen der kleinen Andachtsbilder: Es ist wohlthuend, in Stunden der Einkehr mit ihnen allein zu sein!

3594. Die unbefleckte Empfängnis. Vergl. S. 464, N. 3461.

Aber die an Murillo eigenartigste Auffassung der Jungfrau geht auf das nun die Massen packende Dogma der unbefleckten Empfängnis zurück. In dessen reiner, künstlerischer Ausgestaltung sucht er seine höchste Lebensaufgabe. Unermüdlich arbeitet er daran, aus den Gesichtern der liebenswürdigsten Sevillanerinnen die Empfindungsseligkeit der allerreinsten Jungfrau in jenem Augenblick höchster geistiger Beglückung herauszulesen, den geheimnisvollen Vorgang in aller Verschleierung menschlich edel und göttlich tief zu schildern.

Der Blick richtet sich nach oben, wird vom Strahl des Himmelslichtes befruchtet; die Hände pressen sich leidenschaftlich gekreuzt auf die wogende Brust; der tiefe Atem öffnet leise den Mund, während Engel die auf einem Monde über Wolken Stehende umschweben. Der feine Farbenton, der, auf ein silbernes Grau gestimmt, dem Weiß und Blau des Gewandes eine köstliche Leuchtkraft und doch wieder einen feinen Einklang giebt, erhebt den Vorgang in eine Welt von Licht, von Glanz, von Schönheit, die ihren überirdischen Schimmer über das ganze Bild verbreitet: Die Tochter des Volkes, die bescheiden Geborene, emporgetragen in die Wonnen eines mit der Inbrunst des Islam verschönten Paradieses.

3595. Christusbilder.

Christus selbst erscheint in den Bildern Murillos als Kind und am Kreuze: Seine wundersame Geburt und das Rätsel seines Erlösertodes sind es, die den Maler zumeist beschäftigen: Sein Wirken im Leben tritt zurück: Im Kinde den Erlöser darzustellen, erscheint die eine der vornehmsten Aufgaben: Sie wird zu lösen gesucht auch in Einzeldarstellungen des Kindes. Er malte es mit dem Schafe; mit Johannes dem Täufer, der gleichfalls als Kind, doch von derberer Gestalt, erscheint; dann endlich als Gegenstand der Anbetung in den Armen männlicher Heiliger, die es mit sorgendem Ungeschick, mit der Furcht, es zu verlieren, in den starken Händen tragen, das vor ihnen stehende Knäblein umarmen, dem herniederschwebenden huldigen; ihn mit inneren und äußeren Augen verschlingen. Die Grenze zwischen modellgetreuer Wahrheit und wundermäßiger Schönheit ist hier noch schwerer zu finden. Dem Kinde steht die schwärmerische Erregung schlechter als der Jungfrau, sie erscheint leicht geziert, äußerlich. Gerade die Süßlichkeit mancher jener Gestalten hat ihnen die Verehrung besonders zugezogen. In den zahllosen Engelsgestalten, die Murillo malte, in ihrer nur mit Correggio zu vergleichenden sorglosen Lebensfrische ist am glänzendsten des Meisters Kindersinn ausgesprochen: Sie sind wohl gelegentlich etwas typisch, unpersönlich gebildet, aber stets von einer fröhlichen Beweglichkeit, von jenem Trieb, sich zu bethätigen, der gesunden, hoffnungsreichen Kindern eigen ist.

So entwickelt sich aus Murillo, dem Maler der Sevillaner Straßenjugend, der Maler der Schönheit, einer geheimnisvoll verklärten Welt. Ein Register fehlt auf der reichen Orgel auch seiner Darstellungen: Das Martyrium. Er wußte es, sich die Geschichten vom Halse zu halten, durch die der jesuitische Geist die Mengen erschütterte. Er malte wohl Christus am Kreuz, vor düster nächtlichem Himmel, einsam, feierlich in seinem Verscheiden; mit einem Blicke der nach innen gerichtet, der Welt Geschichte an sich vorbeigehen läßt, Zukunft und Vergangenheit zu prüfen. Aber er hatte keine Freude am Rösten und Därmeaufwinden, am Peinigen und Zwicken mit glühenden Zangen, an jenen Schauerlichkeiten, die so lange die Pinsel aller berühmten Meister in Bewegung gesetzt hatten.

3596. Heiligengeschichten.

Gern ließ man ihn zwar ganze Bilderreihen, nicht nach italienischer Sitte in Fresko, sondern auf Leinwand in Oel für die Kirchen der Stadt herstellen. Seit er 1656 den heiligen Antonius für die Taufkapelle der Kathedrale geschaffen und damit sich die Stelle des anerkannt ersten Malers der Stadt errungen hatte, fielen ihm solche Aufgaben vor anderen zu: Jener junge portugiesische Franziskaner kniet auf dem riesigen Bilde ($5^1/_2$ m hoch) vor der wunderbaren Erscheinung des Christuskindes und des in einer Lichtwolke schwebenden Engelchores. In seiner brünstigen Anbetung ist er, wie so viele von Murillos mönchischen Heiligen künstlerisch ein Nachkomme Zurbarans. Aber auch hier weiß Murillo die Herbheit der älteren Meister zu überwinden, die Hingabe freudiger, die Inbrunst beseligter darzustellen: Ist doch auch sein offener Himmel ein Ort jubelnden Glückes, ein helles Aufjauchzen in goldiger Farbe, neben dem der prächtige Marmorsaal, der in die Wolke heineinragt, und der glänzender anstoßende Hof trüb und kalt erscheinen.

In der Pfarrkirche Sta. Maria la Blanca, im Krankenhaus de la Caridad (Bau von B e r n a r d o S i m o n d e P i n e d a, 1661—1664) im Franziskanerkloster (seit 1670), in der Augustinerkirche (seit 1678) zu Sevilla, in der Franziskanerkirche Sta. Catalina in Cadix malte er Bilderreihen von erstaunlichem Umfang, unverkennbar mit einer Mühelosigkeit und Sicherheit, mit einem von innen vorquellendem Reichtum der Erfindung, die sein ganzes Leben als ein durchsonntes, sein Wirken als eine Fortdauer ruhigen Glücks erscheinen läßt. Er ist hier ein Erzähler von behaglicher Breite, der sich aber niemals die volle Aufmerksamkeit seiner Zuschauer entwischen läßt. Er erzählt in Gestalten, aber auch in Stimmungen: Er weiß den Ton zu seinem Texte zu finden: die Sonne, die Lichtart spricht in seinen

Bildern mit. Und gerade die Vielseitigkeit des Lichts ist erstaunlich: Hier die tiefe Nacht erhellt durch einen Blitz (Juan de Dios in der Caridad), dort durch himmlische Erscheinungen (Traum des römischen Edelmanns, Akademie zu Madrid), dort das Dämmern einer Stube, geteilt durch verschiedene Lichtquellen: Das Fenster, das Feuer am Herd, das überirdische Strahlen um das göttliche Kind und in den Wolken über ihnen (Geburt der Maria, Louvre); das Zwielicht der Kirchen; und die von Riberas Schule geliebte harte Zusammenstellung von hell und dunkel, die Kellerbeleuchtung; endlich der helle, harte Sonnentag des Südens. Jedem weiß Murillo seinen Ton, seinen Ausdruck zu geben, jedem den freundlichen, vermittelnden Zug seines Wesens zu übertragen, stilles, warmes, menschenfreundliches Sein um sich breitend: Ein Wohlthäter der Menschheit dadurch, daß er sie ihr Glück zu lehren unternimmt, das Glück, das der Frieden des Herzens in Gott giebt.

3597. Juan de Valdes.

Es ist zu beachten, daß Murillo sich fast ausschließlich im Dienste der Bettelmönche bethätigte. Auch die Hermandad de la Caridad, die jenes Krankenhaus schuf, stand geistig diesen nahe: Sie forderte Erniedrigung seiner selbst zur Hilfeleistung gegen die Elendesten, sogar zur Sorge für die Leichen der Hingerichteten. So war es das Ziel des Stifters, Miguel de Maniara, Murillos Freund. Dieser gehörte selbst der Brüderschaft an. Auf dem Altare befindet sich ein Bild von Juan de Valdes Leal (geb. zu Cordoba 1630, † 1691), in dem das Ende des Ruhmes der Welt dargestellt ist: Der Stifter des Hauses in seiner Tracht als Calatrava-Ritter, neben ihm ein Bischof, beide in ihren Särgen verwesend, darüber in dunkler Allegorie eine Wage. Murillo sagte zum Maler, man müsse sich beim Anblick die Nase zuhalten; dieser antwortete ihm, er habe das Fleisch vorweg genommen, daß anderen nur die Knochen übrig bleiben. Ein Geschichtchen, das einen Einblick in das Wesen der Gegner des großen Sevillaners giebt. Denn Valdes Leal war ein Mann, der neben diesem seinen Mann stellte in der Größe der Auffassung, der Eigenart der Farbe, der Kraft der Leidenschaft, namentlich aber in der Breite und Sicherheit der Mache. Er scheint in jenem Bilde Murillo vorhalten zu wollen, daß er die Dinge durch Schönheit ihres Ernstes beraube; daß seine Bilder der grausamen Selbsterniedrigung ihres Stifters nicht angemessen seien, wennngleich er selbst sich nicht recht berufen hierzu zeigt. Denn auch er umkleidet mildernd das Schreckhafte des Vorwurfs durch reichste Farbengebung und Pracht des Tones.

3598. Murillo und die italienische Kunst.

Und nicht dieser Vorwurf allein mag Murillo getroffen haben. Einen gewichtigeren mochten die aus Rom heimkehrenden Spanier aussprechen: Nämlich, daß Sevilla stehen geblieben sei, gegenüber dem, was man in der Hauptstadt der katholischen Kunst leiste: Dort waren schon Bernini und Borromini, Pietro da Cortana auf der Höhe ihres Ruhmes; dort war Riberas Realismus überwunden, schwebte man in der sicheren Höhe einer neuen, der barocken Stileinheit. Man fühlte sich größer denkend, indem man sich an der Vertiefung der Einzelheit weniger aufhielt und mehr auf Größe der Form als der Auffassung Wert legte. Murillo erschien wohl allen, die ihn kennen lernten, als ein hochbegnadeter Maler, aber schon als ein solcher, der aus einer vergangenen Zeit in die neue hineinrage: Man sprach wohl in Rom von Sevilla als einem fernen Winkel der Welt, als einer künstlerischen Provinzstadt, die ihr Sonderleben führe. Der Reichtum Spaniens, amerikanischer Raub, nicht Ergebnis emsigen Fleißes, begann schon zurückzudämmen; in Cadix erhob sich eine neue Nebenbuhlerin im Handel über See, der glänzende Traum spanischer Weltmacht verflog, seit der protestantische Norden seine Flaggen auf allen Meeren wehen ließ.

3599. Die Akademie von Sevilla.

Und wie überall, wo die Kunst ihr Ende erreicht, hoffte man in Sevilla ihre Blüte durch eine Akademie zur Dauer zu bewegen (1660). Man berief Murillo, später Valdes Leal an die Spitze. Der in Rom gebildete Francisco de Herrera der Jüngere (geb. zu

Sevilla 1622, † zu Madrid 1685) hatte die Mitwirkung abgelehnt. Auch er ein nicht unwürdiger Nebenbuhler Murillos, ihm gegenüber stärker als der Vertreter der kommenden Schule, des Barock. Seine Gestalten prunken stark mit der Beweglichkeit ihrer Gelenke, oft zu einer tänzermäßigen Anmut sich versteigend: Die Neigung, die Leinwand mit in der Luft schwebenden Heiligen und Engeln zu bevölkern, riß ihn hin, diesen einen allzu biegsamen Schwung der Flugbewegung zu geben. Er wurde aber gerade durch diese formale Begeisterungsfähigkeit in Madrid zum bevorzugten Kirchenmaler: Philipp IV. übertrug ihm die Kuppelmalerei der beiden Hauptkirchen des Hofes, Nuestra Seniora de Atocha (1890 teilweise abgetragen). Wir werden ihn als einen Vorkämpfer des Barock in der Baukunst wieder finden.

3600. Murillos Schule.

Das Vorbild Murillos hat nach dem Tode des Meisters nur noch wenige an sich gelockt: Meneses Osorio (geb. um 1630, † 1705) und Alonso Miguel de Tobar (geb. zu la Higuera 1678, † zu Madrid 1758) lebten in seiner Nachahmung. Bernardo German de Lorente (geb. zu Sevilla 1685, † 1757) suchte sogar aus seiner Art heraus eine späte Neubelebung. Aber die große Zeit Spaniens war vorüber, die Schlichtheit der Kunstauffassung hatte ihr Ende erreicht. Nochmals beugte sich das Land unter Italiens Übermacht, während der bourbonische Hof mit Neid und Bewunderung nach dem neu aufstrahlenden Glanz von Paris hinübersah.

3601. Baukunst.

Noch stützte sich die spanische Kunst auf die feierliche Renaissancehaltung in der Baukunst. Juan Gomez de Mora, seit 1611 Vorstand des Hofbauamtes, Francesco Battista Crescenzi, der Bruder des Giovanni Battista, Erbauer von S. Isidoro el Real in Madrid (1626), Juan Martinez, der seit 1612 in Sevilla thätig war, hielten sich noch im wesentlichen an die alte Strenge. Erst mit Alonso Canos Entwurf für einen Bogen zu einem festlichen Einzuge (1649) begann die malerische Richtung in Schätzung zu kommen.

Vergl. S. 468, N. 3476.

Francisco Herrera der Jüngere, seit 1677 Oberleiter der königlichen Bauten, schuf in der Kathedrale Nuestra Seniora del Pilar zu Saragossa (1681 begonnen) zuerst ein Werk von ausgesprochenem Barock: Der Grundgedanke ist echt spanisch: Ein Mittelschiff mit drei Kuppeln, um dieses ein Umgang mit je vier Kuppeln, ringsum nach außen Kapellen, an den Ecken des 132,5 : 67 m messenden Rechtecks vier Türme: Das ist die Ausgestaltung des alten, auf dem Moscheenbau entwickelten spanischen Grundrisses in neue Formen, der Plan von Jaen und weiter hinaus von Sevilla übertragen auf die neue, formenreichere, flüssigere Einzelbehandlung. Dazu kam des Francisco Rici Kunst in der malerischen Perspektive, jener am Theaterstil herangewachsenen Fähigkeit ideale Raumschöpfungen, die der statischen Gesetze entkleidet sind, im Bilde vorzuführen; sie belehrte die spanischen Architekten darüber, daß ein dauerndes Verweilen auf den von Bramante eingenommenen Standpunkt nicht möglich sei. Als Dritter gab Sebastiano Herrera Barnuevo (geb. zu Madrid 1619, † daselbst 1671), ein Meister, der in allen Sätteln gerecht, sich besonders mit Herstellung von Altären reichster Barockbildung befaßte, den Ausschlag für eine Mischung der Kunstarten zu einer gemeinsamen, thunlichst packenden Wirkung.

3602. Die Barockmeister.

Die gleiche Entwicklung wie in Sizilien vollzog sich an der Baukunst Südspaniens und Madrids. Dort wurde der Führer einer neuen, im Reichtum schwelgenden Baukunst der Maler Josef Donoso (geb. zu Consuegra 1628, † zu Madrid 1690). Er war 7 Jahre in Rom gewesen, in dem Rom Borrominis und Berninis. Als Maler Herrera dem Jüngeren nahestehend, suchte er Beweglichkeit und Gelenkigkeit, wie dieser seinen Figuren, jener seinen Bauten zu geben. In Madrid begann er die alte Strenge zu durchbrechen: Der Retablo von S. Basilio und im Konvent de la Victoria, die Schauseite der Panaderia und andere Werke lehren dies. Auf einmal tritt eine Sucht nach Neuem, Überraschendem heftig hervor, die die am rasch errungenen Reichtum berauschten Spanier mit sich fortriß.

Juan de Valdes, dessen Hauptwerk die Carmenkirche von Cordoba ist, trieb diese schwungvolle Schaffensweise zu immer größerer Steigerung in ihrer Eigenart; Francisco Hurtado Izquierdo († 1690), der die Kapelle des Sagrario in der Kartause del Paular zu Granada, die Sakristei und eine Kapelle in der Kathedrale zu Cordoba schuf und den Formenwust immer mehr steigerte, führen hinüber zu dem Meister, nach dem in Zukunft die ganze Stilart bezeichnet wurde, zu Jose de Churriguera (geb. zu Salamanca, † zu Madrid 1725). Viele von den Werken dieser Zeit, an denen jedes Profil sich kröpft, jede Linie geschwungen erscheint, jede Einzelheit durch Ornament in ihrer Wirkung durchbrochen, jede feste Form durch Häufung aufgehoben ist, kann man sich kaum als Ergebnis einer unbeeinflußten Entwicklung erklären. Wohl spricht aus diesem vorpolternden Gestaltungseifer der Widerspruch gegen den allzulange und allzuschwer empfundenen Druck der Kasteiung, wie sie Herrera und Juan de Toledo in die Baukunst eingeführt hatten. Aber es scheint fast, als habe die düstere Überladung mexikanischer und indischer Bauten den Spaniern vor Augen geschwebt, als sie die wildesten ihrer Barockwerke schufen. Ähnlich in Portugal: Das Schloß zu Braga ist ein geradezu krankhaftes Werk, in dem alle Form zu Gunsten eines Vielschmückens und Prunkens mit Abwechslung zerfließt. Wohl mag die Pracht des 15. und 16. Jahrhunderts, der maurische wie der niederländische Reichtum bestimmend auf die Künstler gewirkt haben. Aber diese bleiben immer innerhalb der Grenze einer klaren Beherrschung des Systemes, in der Unterordnung der Einzelheit, während die spanische Barockkunst mit dieser das Ganze zu vergewaltigen strebt, das Kleine dem Großen als den stärkeren Gegensatz aufdrängt. Der Churrigереske Stil hat somit wenig oder nichts mit der Art Borrominis zu thun, der immer architektonisch empfindet und immer bei allem Reichtum nach starkem Zusammenhalt sucht, während hier gerade dieser bekämpft wird. Er entsteht auch in einer Zeit, in der Borrominis Einfluß in Rom schon längst überwunden war: Denn Churriguera wurde erst 1696 der Nachfolger Hurtados als Stadtbaumeister von Madrid.

3603. Churriguera.

Er führte sich durch seinen kecken Entwurf für ein Trauergerüst zu Ehren der Königin Marie Louise († 1689) ein, das in seiner beziehungsreichen Vielgestaltigkeit das Entzücken der Beschauer bildete. Die Schauseite von S. Sebastian in Madrid (zerstört), der Palast der Königl. Akademie von S. Fernando, die Kirche des heiligen Kajetan, der ganze, auf Kosten des Don Juan de Goyeneche erbaute Ort Nuevo Bastan mit Platz und Kirche, Straßen und Schloß, die Ausschmückung von S. Tomas sind Beweise für seine wild bewegte Kunst, die dann von seinen Söhnen fortgeführt wurden. Narciso Tome (geb. zu Medina del Campo) schuf zwar den Trasparente in der Kathedrale zu Toledo, einen Aufbau im Chorhaupt, der in vergröberter Form Berninis Tabernakel in St. Peter nachahmt, seiner Zeit angestaunt als ein neues Wunder der Welt; Pedro de Ribera entwickelte als Stadtmeister von Madrid eine für dieser Stadt Gesamtbild bestimmende Thätigkeit: Sein Thor am großen Krankenhaus ist trotz der ungeheuren Menge von Einzelheiten im Gerüst doch dürftig, in seinen willkürlich gebrochenen Linien ohne höheres Leben. Da ist wenig von römischem Einfluß zu spüren, und thatsächlich machte ja gerade dieser bald dem Überdrange spanischer Bethätigungslust ein Ende, seit mit dem Tode des kinderlosen Königs Karl II. (1700) der Erbfolgekrieg ausbrach. Vorher aber hatten zwei Kinder Österreichs die Leitung des Staates in Händen gehabt, die Königin Maria Anna, Karls Gemahlin, und ihr vertrauter Rat, der Jesuit und Großinquisitor Johann Eberhard Neidhard. Um sie herum blühte eine österreichische Kamarilla. Der bayrische Erbprinz war als zukünftiger Thronerbe vorgesehen. In Madrid lag die Entscheidung um die Vorherrschaft in Europa: Der alte Hader zwischen Frankreich und Österreich mußte der spanischen Thronfolge wegen zum Austrag kommen. In einem europäischen Kriege ändern sich alle Verhältnisse: Die Niederlande, Mailand,

3604. Pedro de Ribera.

Sardinien fielen von Spanien an Österreich, Spanien beherrschte der bourbonische König Philipp V.

3605. Das spätere Barock.

Die Neigungen des neuen spanischen Hofes wurden nun mehr und mehr auf die internationalen Kunstwerte gelenkt. Wir werden die großen Dekorateure zu Einfluß gelangen, die Zeit sich wiederholen sehen, in der Madrid wie unter Philipps II. Nachfolgern von Italienern überlaufen war. Dagegen blieb die Kunst im Lande überraschend lange dem reichen Barock treu. Nicht zum mindesten hielten die Jesuiten daran fest: Für das Kollegium S. Ignacio de Loyola gründete Maria Anna von Österreich seit 1681 auf einer der alten biscayischen Besitzungen des Loyola zur Verehrung des Geburtshauses des Heiligen einen glänzenden Bau, das Werk des Ignacio de Ibero (geb. zu Azpeitia 1684, † daselbst 1766), das angeblich nach Plänen des Römers Carlo Fontana errichtet wurde. Er hielt sich nur in den Hauptzügen an diese, in der Ausschmückung folgte er, seit 1730 dort thätig, ganz den Eingebungen eigener überhitzter Phantasie: Ähnlich an der Pfarrkirche zu Elgoibar (1748—1757), im Jesuitenstift von Guipuzcoa eine mächtige Kuppelanlage in reichster, freilich durch die Vertreibung der Jesuiten aus Spanien (1767) unterbrochener Ausschmückung. In Javier Ignacio de Echevarria und Tomas de Jauregui († zu Cegama 1768), den Schöpfern zahlreicher der bewegtesten und überladensten Altäre, blühte diese Jesuitenkunst in den baskischen Stammlanden des Ordens weiter, bis die Säkularisation auch dort ihr zeitweilig das Ende bereitete. Der Benediktiner Pedro Martinez (geb. zu Quintanilla 1675, † 1733), der Burgos mit seinen üppig dekorierten Werken füllte, und namentlich Ventura Rodriguez (geb. zu Ciempozuelos 1717, † zu Madrid 1785), einer der am reichsten beschäftigten Meister Spaniens, der aus der stärkeren Ansammlung der Verwaltungsbehörden in der Hauptstadt einen über fast ganz Spanien sich erstreckenden Einfluß gewann, haben mit ihren Kunstgenossen die reichere Kunstweise bis tief in die letzten Zehnte des 18. Jahrhunderts getragen, ehe sie sich dem aufsteigenden Klassizismus beugten. Bauten, wie die prachtvolle Schauseite der Kathedrale von Santiago de Compostella, die Rodriguez 1764 begann, sind für jene Zeit kaum in gleich barocker Wucht anderswo nachweisbar. Sie ist dabei noch so reich an selbständigen Gedanken, daß es sich wohl lohnte, dem Kunstgetriebe auf der iberischen Halbinsel forschend in die Einzelheiten nachzugehen. Diese Kunst, die uns noch so fremd, so unausgeglichen, so roh erscheint, setzt in der Malerei mit Murillo ein und endet in einem großen, durchaus von ihrem Geist der Eigenwilligkeit durchtränkten Künstler, in Francisco Goya y Lucientes: Es muß ein Zusammenhang bestehen zwischen diesem und seinen Vorgängern, ein Zusammenhang, der bisher noch nicht gefunden ist und der in der Tiefe seine Fäden haben dürfte, außerhalb der offiziellen Kunstrichtung. Der Volksgeist, erst im Dienst der Kirche, nun im Kampf gegen deren drückende Herrschaft, bleibt im Grunde derselbe. Das moderne Spaniertum äußert sich in beiden Fällen ähnlich: In Haß und in Liebe.

45) Oberitalienisches Barock.

3606. Die Comasken.

Je größer die Ansprüche an das Können in der Kunst wurden, desto mehr schob sich die handwerkliche Meisterschaft in den Vordergrund des künstlerischen Schaffens. Den Vielgewandten, nie um Auskunft Verlegenen fiel in dem gesteigerten Wirken der Zeit der Sieg zu: Nicht den Schülern der Akademien, sondern den von Haus aus zur Kunst Gedrillten, vor allem den Söhnen der Künstlersippen des Südabhanges der Alpen. Seit einem Jahrtausend saßen um Como Geschlechter von Maurern, die alle Sommer hinauszogen, um künstlerische und handwerkliche Arbeiten für Feste und Städte, Klöster und Stifte zu leisten, deren Söhne wohl hier und da sich fest ansiedelten, von denen die Mehrzahl aber wieder in die heimischen Berge zurückkehrte.

Vergl. I. S. 352, N. 1184.

Der Mittelpunkt dieser Künstlerbevölkerung war die Umgebung von Lawis und zwar, wie es scheint, vorzugsweise einige besondere Thäler. An der Spitze steht das Intelvi-Thal zwischen dem Lawiser- und Comersee, das in S. Fedele, Scaria, Verna, Lanzo, Laino, Pellio (Pelsopra und Pelsotto), Castiglione seine Hauptorte, in Argegno gegen Osten, Claino gegen Westen seine Häfen hat. Nächst ihm ist es die Landvogtei Mendriß (Mendrisio) mit den Orten Mendrisio, Castello S. Pietro, Balerna, Morco, Vacallo, Morbio, Valerna, Muggio; und die Landvogtei Lawis (Lugano) mit Lugano, Campione, Aragno, Bissone, Tremona, Carona, Novio; in geringerem Maße Locarno und seine Umgegend und das obere Veltlin. Verwandt an Bedeutung sind auch noch das Brembana- und Serianathal: Die Bergamasken, die dorther kommenden von Bergamo aus weiter wandernden Meister waren in Italien gern gesehene Gäste gewesen. Andere Thäler werden wir noch ihrer verwandten Bedeutung nach kennen lernen: Dieses aber ist es, von dem die Entscheidung in künstlerischen Dingen, nämlich die schöpferische Kraft ausgeht. Nicht nur nach dem Norden, sondern auch nach dem Süden. Das fruchtbarste Feld für ihr Wirken fanden die rüstigen Söhne der Alpen natürlich dort, wo ihnen kein fester Stamm ortsgeborener Künstler entgegentrat.

3607. Das Intelvi-Thal.

Vergl. S. 451, N. 3423.

Vergl. S. 454, N. 3430.

So vor allem in Rom. Immer noch erscheint dies als Schule der hohen Kunst; welchem Künstler es seine Mittel nur gestatteten, der wendete sich dorthin, um an den großen Aufgaben kirchlicher Kunst im Mittelpunkt der katholischen Christenheit zu lernen. Berninis Name übte noch die mächtigste Anziehungskraft aus. Aber der römische Glanz war im Niedergang, die Baulust der großen Adelsgeschlechter brachte immer noch Kirchen und Paläste zu stande, aber eine eigene Kunst hatte sie nicht zu schaffen vermocht. Rom lebte nach wie vor von der Einwanderung der Menschen wie der Gedanken. Die merkwürdigste Erscheinung dort dürfte die Königin Christine von Schweden gewesen sein, die trotz ihrer katholischen Gesinnung doch nach Rom einen Zug von der klassischen Stimmung des Nordens mitbrachte, das Streben, antike Formen über die zeitgenössischen zu stellen, aus dem Überschwall der Form zur Einfachheit durchzudringen. Es blühte damals vor allem Carlo Maratta, der in der Malerei das medicäische Zeitalter neu aufleben lassen wollte; es blühte unter den nordischen Künstlern das Streben nach reinerer Form, wie sie Poussin gelehrt. Dieser Anregung verschloß sich auch Bernini nicht. Auch er glaubte, von der Antike vieles gelernt, in vielem sich ihr genähert zu haben. Gegenüber dem, was die Renaissance im Norden schuf, erscheint er einfach, großförmig, ruhig. Nur in einzelnen Werken hatte er sich vlämischer, barocker zu werden genötigt gesehen.

3608. Die Comasken in Rom.

Vergl. S. 461, N. 3453.

Vergl. S. 363, N. 3192.

Die Söhne der Berge am Lawisersee waren bereit, diese Strömungen aufzunehmen. Wie die Fontana, wie Maderna und Borromini rasch den Gang der Kunst begriffen und entschieden sich ihm anschlossen, so folgten ihre Landsleute den neuen Strömungen. Ein Bergamaske war Giovanni Antonio de' Rossi (geb. zu Brambato 1616, † 1695), dem Rom eine Anzahl der größten und wuchtigsten Barockpaläste dankt und dessen Sohn Mattia de' Rossi (geb. 1637, † zu Rom 1695) Berninis Lieblingsschüler war. Sein eigentlicher Nachfolger wurde wieder ein Fontana: Carlo (geb. zu Bruciato bei Mendriß 1634, † 1714). Die letzteren beiden folgten nacheinander dem Meister als Leiter des Baues von St. Peter. Die zahlreichen Bauten, die er schuf, fallen wieder mehr in jene schlichteren Formen der älteren Schule zurück: S. Marcello al Corso, Sta. Marta, Spirito S. di Neapolitoni, das Baptisterium in St. Peter, zahlreiche Paläste danken ihm ihren Ursprung. Wichtiger fast noch ist er als gefeierter Lehrer seiner Kunst. Sein Sohn Francesco Fontana (geb. zu Rom 1673, † 1708), seine Neffen Carlo Stefano und Girolamo, Alessandro Specchi und viele andere gehören seiner Schule an.

3609. Baumeister.

Vergl. S. 344, N. 3141; S. 345, N. 3146; S. 479, N. 3509.

3610. Bildhauer.

Ein zweiter Alpensohn riß unmittelbar nach Berninis Hinscheiden in Rom die Führung in der Bildnerei an sich: Ercole Ferrata (geb. zu Pelsotto im Intelvi-Thal, 1610, † zu Rom 1686). Dieser, seiner Zeit einer der gefeiertsten Meister, namentlich berühmt durch seine in hunderterlei Bewegung frisch und lebendig unter seinem Meißel hervorsprießenden Kindergestalten, kam als fertiger Künstler nach Rom, wo ihn Bernini in St. Peter beschäftigte. Seine Papstdenkmäler stehen jenen des Algardi und Bernini an Wucht nahe. Jenes für Clemens X. in St. Peter, seine Carita an jenem für Clemens IX. in Sta. Maria Maggiore, für Alexander VII. (im Dom zu Siena), seine den Feuertod sterbende heilige Agnes (in Sta. Agnese) gehören zu den vornehmsten Arbeiten der Zeit. Mit seinem Schüler Melchiore Cafa (geb. zu Malta 1635, † zu Rom 1680) gemeinsam fertigte er die bewegte Statue des heiligen Thomas von Villanova (in S. Agostino zu Rom). Mit Ferrata beginnt die stärkere Einflußnahme der Alpensöhne in der römischen Bildnerei. Aus dem Mendriß stammt Antonio Raggi (geb. zu Morco 1624, † zu Rom 1686), der sich Algardi anschloß, für Bernini am Brunnen von Sta. Agnese arbeitete und dann in zahlreichen Kirchen Roms mit reifster Sicherheit Werke von echter Barockstimmung schuf; dorther kam Giovanni Pietro Lironi (geb. zu Vacallo 1624, † zu Como 1692), der diese Kunst von Rom in die Heimat zurücktrug; Antonio Raggi der Jüngere (geb. zu Morco 1658, † zu Rom 1718), seiner Zeit ein berühmter Lehrer seiner Kunst; Camillo Rusconi (geb. zu Mailand 1658, † zu Rom 1728), dessen Apostelgestalten für S. Giovanni in Laterano (1711) dem Rom jener Zeit als ein Wiedererwachen eines vollendeten Geschmacks erschienen, in dem sich die Richtigkeit und Ehrwürdigkeit der Antike mit der Lebhaftigkeit, dem Ausdruck und der Heftigkeit (bizzarria) der neuen Zeit vereint. Das Grabmal des Papstes Gregor XIII. in St. Peter, die Ausschmückung von S. Ignazio im Gesu, namentlich das reich bewegte bildartige Altarrelief mit der Himmelfahrt des heiligen Giovanni Francesco de' Regis, und die Ausschmückung der Orgel, das Grab des Prinzen Alexander Sobieski († 1714) in Sta. Maria della Concezione sind Werke von hoher Feinheit für Liniengefühl und einer schon mehr dem Anmutigen zuneigenden Formenbehandlung. Sein Schüler war Giuseppe Rusconi (geb. zu Tremona bei Lawis 1688, † zu Rom 1758), der, seine Kunstweise fortsetzend, einige Bildsäulen heiliger Jesuiten schuf, die durch die stark betonte Kurve der Körperhaltung auffallen, echte Barockwerke von reichster Modellierung.

3611. Maler.

In gleichem Sinne haben als Maler Pietro Francesco Mola (geb. zu Coldre bei Mendriß 1621, † zu Rom 1666) und Giovanni Baptista Mola (geb. in Bisanz 1616?, † zu Rom 1661) die flotte, technisch sichere Art der Älpler festgehalten, ohne zu ihres Vorbildes Schule, der der Albani, wesentlich Neues hinzuzutragen.

3612. Genua.

Besonders ergiebig für die Alpensöhne war als Kunstmarkt Genua. Hier hatten sie namentlich mit der Schule von Carrara zu wetteifern, fanden sie aber dafür Käufer und Besteller von allen Küsten des Mittelmeeres. Aus Rovio oberhalb Bissone am Lawiserſee stammt das Geschlecht der Carlone, das in Genua zuerst Bedeutung erhielt. Giovanni Carlone hatte als Gipser Ansehen erlangt. Von seinen Söhnen hatten Taddeo Carlone (geb. zu Rovio 1560, † 1613 zu Genua; Brunnen im Palazzo Doria u. a.) und Giuseppe (geboren und gestorben zu Rovio) als Bildhauer für Frankreich, Spanien, England und Mantua gearbeitet. Die beiden Söhne Giuseppes, Bernardo († zu Wien) und Toma († zu Turin), zogen dann, nachdem sie in Genua mancherlei geschaffen, selbst in die Ferne. Ihre Schüler Daniele Casella, Leonardo Ferandina, Domenico Scorticone und andere, zumeist in Genua thätige Meister stammten fast alle aus dem heimatlichen Thal. Viele von diesen, namentlich Taddeo Carlone, vereinigten alle Künste in

Vergl. S. 194, M. 2755.

sich: Als Maler hat er namentlich glänzende Fresken an Wänden und Decken der reich stuckierten Kirchen geschaffen.

Ein noch viel stärker entwickeltes Barock war inzwischen in Turin eingezogen. Dort hatte Herzog Carlo Emanuele II. von Savoyen und nach dessen 1675 erfolgtem Tode der prachtliebende Vittorio Amadeo I. (1675—1730) einen glänzenden Hof geschaffen. Noch wirkten die alten Beziehungen zu Paris nach: Die französische Königstochter Herzogin Marie Christine hatte sich 1630 im Castello del Valentino ein französisches Schloß errichten lassen, somit die künstlerische Unsicherheit, die in Savoyen herrschte, noch vermehrend. Aber die italienische Strömung gewann auch hier sehr rasch wieder die Oberhand. Die Schloßbauten in Turin und Umgebung, wie sie Carlo Emanuele Lanfranchi oder Francesco Baroncelli bis etwa 1670 schufen, sind rein italienisch. 1674 war der Theatinermönch Guarino Guarini dorthin berufen worden. Er kam, wie wir sahen, aus dem spanischen Süditalien. Was er nach Turin brachte, ist der kühnste Gestaltungsdrang, ein Formenschwulst, wie er nur in Südspanien ähnlich zu finden ist. Dabei ist er freilich ein Meister von wirklich großer Kraft. Weniger seine Paläste als seine Kirchen gehören zu den eigentümlichsten Schöpfungen eines Geistes, der mit Gewalt das Neue und im Neuen das berückend reiche, das gewagt Prächtige sucht. Eine schwüle Sinnlichkeit, eine ungesunde Überschwenglichkeit spricht aus seinen Werken. Aber gerade durch diese Eigenschaften empfahl er sich den Jesuiten und seinen Ordensbrüdern, den Theatinern. Quarinis Turiner Thätigkeit stellt den entscheidenden Vorstoß des süditalienischen Barock nach Norden dar. Er baute die Theatinerkirche Ste. Anne in Paris (1662 begonnen, 1747 vollendet, jetzt zerstört), die lange den Franzosen als Beispiel schlechtesten Jesuitenstiles galt und viel dazu beitrug, der Nachwelt einen falschen Begriff von diesem zu geben. Er schuf für die Theatiner in München einen Entwurf, der nicht zur Ausführung kam, er plante für Lissabon und Prag (Kloster Brschevnow?).

3613. Turin. Vergl. S. 476, N. 3550.

Es fehlte auch an Deutschen nicht in Turin, in der Stadt, die durch den Schaffenseifer ihrer Fürsten ein Umschlagsort für verschiedenartige Volkskunst wurde. Der ausgezeichnetste Maler dort war Daniel Seyter (Syder, genannt il Cavaliere Daniele, geb. zu Wien 1649, † zu Rom 1705), der sich an Loth und Maratta gebildet hatte, in Turin eine glänzende Stellung als Maler kühn sich aufbauender Deckengemälde und kräftiger Bildnisse (Galleria del Daniele im Schloß, 1690) erwarb. Von deutschen Eltern war auch Anton Maria Haffner (geb. zu Bologna 1654, † zu Genua 1732), der in Genua und Turin beschäftigt war. Gänzlich fehlen dagegen in den bisher bekannten Quellen die Nachweise, daß auch nach dem Bau des Castello del Valentino französische Künstler in der Zeit Ludwigs XIV. hier Einfluß gewonnen hatten. Erst wesentlich später, in der Mitte des 18. Jahrhunderts, traten diese deutlicher hervor. Wenn Meissonier in Turin sich bildete, so hat er hier in einer auch künstlerisch italienischen Stadt gelernt, ist er aus dem Kreise des Barock hervorgegangen.

3614. Deutsche in Turin.

Auch in der ganzen Lombardei nahm nun die Kunst einen starken Zug zum Barock. In Mailand und namentlich auch in der Stadt Palladios, in Vicenza, zeigen sich kräftige Ansätze dieses Stiles. Mailand war der Mittelpunkt eines selbständigen Staatswesens, auch seit es 1713 an Österreich kam. Auch hier giebt nicht die Volksart der Herren dem Stadtbilde die Färbung, sondern diese entwickelt sich aus den örtlichen Verhältnissen, deren stärkste Stützen das Erzbistum und der Seidenhandel waren. Anton Maria Ruggieri scheint der Baumeister gewesen zu sein, der hier im Palazzo Cusani, dei Clerici und anderen barocken Bauten den Ton angab.

3615. Mailand.

Die stärkste Entfaltung fand der Barock in Bologna. Dies wurde die Hauptstadt für einen ganz besonderen Zweig der Kunst, für den Theaterbau, und in diesem wieder sind es be-

3616. Bologna und das Theater.

stimmte Sippen, denen die Führung zufällt: Vor allen den Bibiena. Der Stammvater Giovanni Maria Galli (geb. zu Bibiena 1625, † 1665) war ein Maler aus der Schule des Albani. Sein Sohn Fernando Galli Bibiena (geb. zu Bologna 1657, † daselbst 1743) ist mehr durch seine Entwürfe für Theaterdekorationen als durch seine Bauten berühmt. In Barcelona, Wien, Parma war er vorzugsweise in dieser Richtung thätig. Eine bequeme, reiche Formgebung, eine glänzende Einbildungskraft befähigte ihn, die Architektur, die auf der Bühne an Gesetze der Schwere nicht gebunden ist, zu einem Accord von Formen und Raumwirkungen auszubilden, der mit wunderbarer Macht auf die Beschauer gewirkt haben muß. Ebenso sein Bruder Francesco Galli Bibiena (geb. 1659 in Bibiena, † zu Bologna 1739), der in Neapel, Wien, Mantua, Verona, Rom thätig war, in Nanzig ein Theater baute. Die Söhne des Francesco eroberten die Theater der Welt: Es scheint fast, daß es nicht ohne sie abgehen konnte, wenn ein großer Fürst ein besonders herrliches Fest feiern wollte; überallhin berief man sie. Aber auch im ernsteren Bauwesen traten sie in den Vordergrund: Alessandro Galli Bibiena († 1760) baute die prächtige Jesuitenkirche zu Mannheim 1733—1756, Giuseppe (geb. 1696, † zu Berlin 1757) das Theater zu Bayreuth (1747), Carlo wählte Frankreich und England zum Ziel seiner Kunst. Alle diese Meister, denen sich eine Reihe anderer Bologneser Sippen, namentlich die Mauri, Mannini, Metelli, Aldobrondini, dann in besonderer großer Zahl die aus dem Intelvi-Thal stammenden Quaglio anschlossen — alle diese erfüllten die Welt mit der Verstellung der Leistungsfähigkeit der Baukunst, Raumstimmungen von unerhörter Pracht zu schaffen. Das, was in Bologna selbst nach dieser Richtung geschaffen wurde, namentlich durch Carlo Francesco Dotti (Santuario di S. Luca, 1731—1739; Umbau von S. Domenico, 1730; Palazzo Davia 1730) entsprach vielfach diesem Ziele; Bezeichnender noch ist Fernando Galli Bibienas Kirche S. Antonio zu Parma mit ihrem Doppelgewölbe, von dem das untere in breiten Flächen durchbrochen, die Fresken auf dem belichteten oberen durchblicken läßt, in der Absicht, die Täuschung durch den dort gemalten Himmel mit seinen Engelchören noch mehr zu steigern. Damals blühte in Bologna in Carlo Cignani (geb. zu Bologna 1628, † zu Forli 1719) ein Freskenmaler von außerordentlicher Kraft, der noch einmal die Hoffnung berechtigt erscheinen ließ, daß die gelehrte Stadt die höchste Vollendung in Europa erreichen werde. Die italienischen Höfe, namentlich jene zu Parma und der päpstliche, wetteiferten in Huldigungen des Meisters, der zum Grafen ernannt, von allen Seiten mit Bestellungen überhäuft wurde. Seine Genossen und Schüler waren nicht minder gesucht: So Giuseppe Maria Crespi (geb. zu Bologna 1665, † daselbst 1747), Giovanni Battista Salvi (genannt Sassoferrato, geb. daselbst 1605, † zu Rom 1685), die aus Cento stammende Sippe der Gennari, Verwandte des Guercino und viele andere tüchtige Meister hielten den Ruhm der Akademie Bolognas als eine der gefeiertsten Lehrstätten der Kunst immer noch aufrecht.

3617. Baumeister.

3618. Maler.

Namentlich in Wien folgte man gern ihren Anregungen. Dort arbeitete im Palaste des Prinzen Eugen einer der gesuchtesten Virtuosen der Schule, Marcantonio Chiarini (geb. zu Bologna 1652, † daselbst 1730) und dessen Schwiegersohn Giovanni Gaetani Ercole Fanti (geb. zu Bologna 1687? † 1759?), der im Theater Porchetta in Bologna seine Schule machte, später in Österreich eine große Thätigkeit entwickelte. Sein Sohn Vicenzo unterstützten ihn vielfach hierin.

3619. Venedig.

Nicht minder reich bot Venedig den nordischen Künstlern Anregung, die dort sich in wachsender Zahl als Lernende, und bald auch als Lehrende einfanden.

3620. Karl Loth.

Dorthin war Karl Loth (genannt Lotti, geb. zu München 1632, † zu Venedig 1698) gezogen, ein gewandter, und namentlich als Lehrer einflußreicher Meister, der etwa dem

Luca Giordano nahe stand und die venetianische Schule mit dessen schwereren Farben zu versöhnen suchte. In der großen Handelsstadt, damals der gefeiertsten Heimstätte verfeinerter Weltlust und verfeinerter Laster war die Völkermischung besonders stark. Venedigs Einfluß und besonders der Loths ist vielfach im Norden, namentlich in Österreich nachweisbar. So wurde Johann Adam Weissenkircher (geb. in Obersteier 1615, † zu Graz 1695), der zwar in Rom studierte, im Ton aber den Venetianern sich anschloß, einer der einflußreichsten Vermittler zwischen Tintoretto und dem Norden. Im Schloß Eggenburg bei Graz kann man viele seiner farbenkräftigen, wirkungungsvollen Deckenmalereien sehen. Neben ihm ist Karl Sscreta, Ssotnowsky von Zaworzitz (genannt Screta, geb. zu Prag 1610, † daselbst 1674) zu höherem, namentlich durch seine tschechischen Landsleute gesteigerten Ruhm gelangt. Seine Bilder erheben sich jedoch nicht über die kräftige Schulrichtung der Zeit.

3621. Bildung und Baumeister.

Venedig war der Liebe seiner Bewohner würdig geblieben. Sein Bauwesen hatte im 17. Jahrhundert sich mächtig fortentwickelt. Die leitende Persönlichkeit hier war Vigilio Vittoria della Volpe (geb. zu Trient 1525, † in Venedig 1608), einer der großen vielseitigen Meister der späten Renaissance. Seine fest und sicher erfaßten Büsten, seine kühnen Stuckarbeiten, in denen er auf reiche, wirkungsvolle Form drang, seine breit und sicher durchgeführte Holzschnitzereien stellen ihn als Bildhauer in eine Reihe mit Leone Leoni. Als Baumeister hat er im Palazzo Balbi (1582—1590) mehr als die vorhergehenden Meister in Massen zu entwerfen gesucht, in der Scuola San Fantin dem Gefühl auf lebhafte plastische Bewegtheit, das sich in seinen Statuen so schwungvoll äußert, den Vorrang gegeben vor der strengen Formgebung, wie sie Palladio vor ihm in Venedig eingeführt hatte. Der Kampf zwischen dieser und dem in der Zeit liegenden Streben auf barocke Entfaltung spielt sich namentlich im Wirken seines jüngeren Zeitgenossen ab, in Vicenzo Scamozzi (geb. zu Vicenza? 1552, † zu Venedig 1616). Er hatte ein Barock angeregt, das sich ganz wesentlich von dem römischen unterschied: Von Jacopo Sansovino ausgehend sucht er den an der Bibliothek von S. Marco niedergelegten Gedanken fortzubilden, indem er die Motive häuft, die Ausladung und die Plastik steigert. Seine Procuratie nuove am Markusplatz, mehr noch seine prächtigen Paläste (Pisani, Corner della Ca grande, jetzt Präfektur) beweisen dies. Durch seine Arbeiten im Norden, das Thor am Hradschin zu Prag, das Schloß Sbarasz in Galizien, den Entwurf für den Dom zu Salzburg und anderes mehr, wies er seine Landsleuten den Weg in die österreichischen Gebiete. Den Dom zu Salzburg, ein Meisterwerk klarer Raumverteilung, im Sinne von St. Peter, baute später in verkleinerter Gestalt einer seiner Schüler, Santino Solari (seit 1614). Die Anlage ist zweifellos von mächtigem Einfluß auf das deutsche Bauwesen geworden.

3622. Scamozzi.

Vergl. S. 339, N. 3128.

3623. Longhena.

Scamozzis Schule vertrat in Venedig selbst Baldassare Longhena (geb. zu Venedig um 1604, † daselbst 1682), der Erbauer von Sta. Maria della Salute (1631—1656). Diese merkwürdige Kirche mit ihren zwei hintereinander stehenden Kuppeln und ihrem schlanken Glockenturm ist eine nochmalige Wiederkehr der Eindrücke des Orients, namentlich Cairos, auf Venedig: Der Santo in Padua und S. Marco selbst sind die Vorstufen für seine Außenerscheinung. Aber der Gedanke erscheint alsbald verarbeitet: Es entsteht ein eigentümlicher Zentralbau von starker Höhenentwicklung, der in seiner Einzelbehandlung trotz mancher derben Barockteile doch noch Scamozzis klassische Schule verkündet, eine Rückerinnerung an Palladio darstellt. Diese nun wird Schritt für Schritt mehr überwuchert durch das Übermaß von bildnerischen Einzelheiten: Sta. Maria ai Scalzi (1646 begonnen), der Palazzo Pesaro (1679) sind Ecksteine dieser Entwicklung: Prachtstücke eines prunkenden formensicheren Reichtumes, vollendeter Vornehmheit, die hier noch in voller Kraft die Einzelheiten

Vergl. I. S. 488, N. 1591.

beherrscht und somit meisterhafte Bekundungen der Handelsgewalt der Königin der Adria schuf. Der Comaske Giuseppe Salvi wetteiferte mit Longhena nach dieser Beziehung, er suchte ihn zu überbieten und fiel dabei leicht in Übertreibung, in ein Überladen und Überzieren, das zu Ende des 17. Jahrhunderts zur äußersten Unform ausartet. Eine Schauseite, wie sie Alessandro Tremiglione in S. Moise (1688) schuf, ist zwar in Venedig, sonst aber kaum in Italien ähnlich wiederzufinden: Der Bau ist nur das Gerüst für die Überfülle schmückender Einzelheiten, die Schauseite mehr Denkmal als Bauwerk. In den zahlreichen Wiederholungen wirken diese des inneren Zweckes entbehrenden Prunkstücke des Ruhmsinnes abstoßend. Man erkennt deutlich, daß es den Bauherren darauf ankam, die Stadt zu schmücken, indem sie die Häuser ausstatteten; daß das Gemeinwesen aber auch stolz war auf die wunderbar feine Stimmung, die über Venedig sich breitet; daß man die landschaftliche Schönheit des Gesamtbildes, das unter der Herrschaft der schweren Farben und des Tonidealismus der Schule Tintorettos vergessen worden war, jetzt wieder realistisch zu begreifen, den Silberton der feuchten, durchsonnten Luft zu erkennen lernte, der die eigentliche Grundlage der Schönheit der Lagunenstadt ist.

3624. Bildhauer. Vergl. S. 443, M. 3394.

Die Bildnerei lag lange Zeit in den Händen fremder Künstler: Die de Curt, Molli, Pietro Baratta, Filippo Parodi, Melchior Barthel wirkten in verschiedenem Sinn. Der Bruder des berühmten Jesuiten Pozzo, der Karmelit Giuseppe dal Pozzo (aus Trient), war wohl der Bringer des Barock, wie ihn die oberitalienisch-deutsche Schule entwickelt hatte: Sein gewaltig reicher und kostbarer Altar in der Kirche dai Scalzi ist ein Markstein der venetianischen Kunst geworden. Le Courts Schüler und Nachahmer führten sie dann weiter. Giovanni Bonazza mit einem Zug zum Sittenbildlichen, Antonio Tersia mit fortschreitender Manier; in höherer künstlerischer Entfaltung dessen Schüler

3625. Corradini.

Antonio Corradini (geb. zu Este, † zu Neapel 1752), dessen Meißel seiner Zeit einer der gefeiertsten der Welt wurde: Er schuf in Neapel (Sta. Maria della Pieta) die Schamhaftigkeit, die ganz mit einem Schleier bedeckt, durch diesen Gesichts- und Körperformen zeigt. Er bewegt sich hier in einem Gedanken, den neben ihm Giuseppe San. Martino (geb. zu Neapel 1728, † 1800) bei der Gestalt des toten Christus und Queirolo (geb. zu Genua? um 1750 †?) in jener eines sich aus Netzen, allegorisch aus dem Irrtum, befreienden Mannes für dieselbe Kirche durchführte; Werke, die von der höchsten Meißelfertigkeit, von tiefer Kenntnis des menschlichen Körpers und vollendeter Sicherheit im Aufbau, von großem Geschick in der Behandlung des Stoffes zeugen, so sehr sie auch der auf die Darstellung schlichter Schönheit ausgehenden Ästhetik der Folgezeit widersprechen. Corradini hat auch für Wien Aufträge auszuführen gehabt. Von seinem außerordentlichen Können zeugen die Gruppen und Vasen in Marmor für den Dresdner Großen Garten. Giuseppe Torretti (geb. um 1660, † zu Venedig 1743) und andere Venetianer arbeiteten in seinem Stil fort, der der Schule der Juste Le Court gegenüber schon ein Einschwenken zur Antike bedeutet.

3626. Maler.

Die venetianische Malerei hielt sich freier von dieser Internationalität. Das Leben der Handelsstadt bot noch des Eigenartigen genug, um die Kunst auf besonderen Wegen zu halten. In Pietro Liberi (geb. zu Padua 1605, † zu Venedig 1687), dem Meister der in Venedig den akademischen Unterricht auf bologneser Art einrichtete, erscheint die hellere Farbe, die zartere Behandlung des Fleisches zuerst, die später der venetianer Schule eigenartig wurde, obgleich er sonst nicht eben seinem Ruhm gemäß Großes zu leisten wußte. Vorher schon hatte Alessandro Varotari (genannt il Padovanino, geb. zu Padua 1590, † 1650) durch erneuten Hinweis auf Tizian die Farbe beeinflußt; nach ihm namentlich Antonio Belucci (geb. zu Pieve di Soligo 1654, † daselbst 1726) diese Kunst nach

dem Norden getragen. Er war längere Zeit in Wien thätig. Er war hierin ein Wegbahner für Größere: Jacopo Amigoni (geb. zu Venedig 1675, † zu Madrid 1752) ist des Ruhmes durchaus würdig, den er durch ganz Europa trug: Seine Arbeiten in Schleißheim, Ottobeuren (1719—1728), seit 1729 in London, seit 1739 in Venedig, seit 1747 in Madrid gehören in ihrer helleuchtenden, bläulichen Tagesklarheit zu den feinsten Werken der Zeit. Meister in der Perspektive, ist er zugleich ein untrüglich sicherer Zeichner. Die vornehme Welt wußte er durch den Glanz seiner Farben, durch die Sonnigkeit seines Lichtes für sich zu fesseln. Ähnlich Giovanni Antonio Pellegrini (geb. zu Venedig 1675, † zu Venedig 1741). Er suchte in Paris, in London, Dresden, am kurpfälzischen Hofe Ehren und fand sie überall in überreichem Maße. Ähnlich Pietro Rotari (geb. zu Verona 1707, † zu St. Petersburg 1762), der namentlich durch seine im Sinne Guido Renis süßlichen, farbig nach Helligkeit strebenden, doch oft in Blässe sich verlierenden Bilder berühmt wurde. Der Ton des Pastell, das Rosalba Carriera (geb. zu Venedig 1675, † daselbst 1757) damals im Bildnis zu Ehren brachte, klingt bei ihm und seinen Kunstgenossen bereits an. Dann entzückte Giovanni Battista Piazetta (geb. zu Pietrarossa 1682, † zu Venedig 1754) die Welt durch die Kraft seiner Lichtgebung, durch die schlagende Wirkung seiner Schatten, durch die realistische Sicherheit im Erfassen der ihn umgebenden Welt und half mit das Kommen des größten unter diesen Venetianern verbreiten, des Giovanni Battista Tiepolo (geb. zu Venedig 1696, † zu Madrid 1770), des Meisters, der aus der Kunst seiner Zeit die Summe an technischem Können, aus seiner Vaterstadt die heitere Festlichkeit seiner Darstellungen zog, beide aber mischte mit einer selbständigen Leuchtkraft des Tones, einer Liebe zum bläulichen Licht, die endlich einmal zum Bruch mit dem tiefen Galerietone führte; denn nur allzulang hatte die Schule der römischen Nachahmer die Welt glauben gemacht, daß die Schatten schwarz und das Licht tiefgelb sei. Tiepolos Fresken im Palazzo Labia in der Kirche ai Scalzi, in S. Alvise in Venedig, Palazzo Canossa in Verona, im erzbischöflichen Palast zu Udine, in der Villa Valmarana bei Vicenza, namentlich aber die Riesenaufgaben im Treppenhaus und Festsaale des Schlosses zu Würzburg und im Kgl. Schloß zu Madrid sind mit wahrhaft königlicher Sicherheit geschaffene Verkörperung des künstlerischen Ruhmsinns der Zeit: Nicht tiefsinnige Darstellungen trotz der dem Maler vielfach auferlegten Überfülle von Allegorie, sondern vor allem Schilderungen festlicher Lebenskraft, als Schmuck empfundene Darbietungen an die Schaulust, in denen alle Sorge der Welt behoben erscheint durch die erstaunliche Gewalt einer bisher unerreichten Farbenhelligkeit. Das 19. Jahrhundert hat ähnliche geschichtliche Repräsentationsbilder wie jene zu Würzburg vergebens zu schaffen erstrebt. Mit Piazetta und Tiepolo war auch wieder der Ton gefunden, die Zeitgenossen in geschichtlichem Sinne darzustellen, die starre Altertümelei überwunden, wie sie die Carracci verbreitet innerhalb der italienischen Schule.

3627. Tiepolo.

Die Zahl der Nachahmer der venetianischen Barockmalerei ist nicht gering: Davide Antonio Fossati (geb. zu Morco 1708, † zu Venedig 1780?) hat sie in Ungarn, später in Venedig selbst vertreten, Francesco Carlo Rusca (geb. zu Lawis 1701, † zu Mailand 1769) durch ganz Europa getragen, namentlich in Kassel, Berlin und London Ruhm geerntet; Tiepolos Söhne, Giovanni Domenico (geb. zu Venedig 1726, † in Venedig? 1804?) und Lorenzo und viele andere mehr beteiligten sich an einer Kunst, auf deren Höhe unmittelbar eine jähe Absage fast in der ganzen Welt folgte. Wir sind noch heute schlecht unterrichtet über das, was die Nachzügler dieser so rasch der Mißachtung verfallenen Richtung leisteten.

3628. Die Landschaft.

Diese Entwicklung wäre nicht möglich gewesen ohne erneutes Zurückgreifen auf die heimische Landschaft: Die Venetianer begannen wieder Venedig zu malen, die Stadt der

Kanäle und Paläste, jene Orte, in denen sich das Hafenleben ferner, halbwilder Völker mit dem eigentümlich bestrickenden Sein fürstengleich lebender Großkaufleute mischte, der Orient mit dem verführenden Reiz seines Wesens in die immer eintöniger werdende europäische Welt hineinschaute.

3629. Venedig als Fremdenstadt.

Die für die venetianische Geschichtsmalerei bezeichnende Vertiefung ins Örtlich-Eigenartige konnte von der internationalen Bildnerei wenig Vorteil ziehen. Sie fand diesen überhaupt nicht in der Großkunst, sondern in jener, die sich aus dem Treiben der Fremdenstadt selbst entwickelte. Immer noch war das Glas hier Gegenstand ausgedehnter Fabrikation. Hatte diese auch mit den böhmischen, französischen und sächsischen Hütten einen erbitterten Wettbewerb um die öffentliche Gunst zu bestehen, so blieben doch die geschliffenen Scheiben für Spiegel, die facettierten für Kronleuchter eine weithin begehrte Ausfuhrware. Aber die eigentliche Bedeutung Venedigs war trotz der Entdeckung des Weges um das Kap noch der orientalische Handel. Die Stadt ward durch diesen zu einer der merkwürdigsten, von Vergnügen suchenden Reisenden gesuchtesten. Ein Aufenthalt hier galt als notwendig für den, der die Rundfahrt durch Europa gemacht haben wollte. Es war die Stadt der Kurtisanen und des hohen Spiels, der Abenteuer und der Theater, der Vornehmheit ohne Hof, des Geldadels neben den in orientalischer Pracht herrschenden alten Geschlechtern.

3630. Die Maler der Stadt. Vergl. S. 266, N. 2974.

Die Liebe zu der herrlichen Stadt schuf hier eine neue Kunst. Ein Maler wie Marco Ricci (geb. zu Belluno 1679, † 1729) einer der gewandten Meister des Pievethales, aus dem auch Tizian stammte, schuf noch Landschaften in dem schweren geschichtlichen Ton der Römer, mit herkömmlicher Massenverteilung und Lichtwirkungen. Der erste, der sich durch wirkungsvolle Darstellungen Venedigs selbst auszeichnete, Luca Carlevaris (geb. zu Udine 1665, † 1734), fand auch alsbald den Silberton der feuchten venetianischen Luft, fand den geistigen Zusammenhang zwischen der Stadt und ihren Bewohnern, stellte diese zugleich mit jenen in zwar oft noch etwas leeren und kraftlosen, aber immer durch die Wahrheit der Schilderung bemerkenswerten Bildern und dann auch in zahlreichen Stichen dar. Er schuf sichtlich in der Absicht, den Fremden Andenken darzubieten. Antonio da Canale (genannt Canaletto, geb. zu Venedig 1697, † daselbst 1768) war es dann, dem sich die eigentliche landschaftliche Schönheit Venedigs voll erschloß: Sein Licht, die Ruhe seiner Farbengebung, die klare Helligkeit seiner Töne. Nun, da ihm das Auge für Stimmung geöffnet war, konnte er auch in Rom wie in London klaren Blickes landschaftlich fremde Eigenart frisch und sicher darstellen. Sein Neffe Bernardo Belotto (genannt Canaletto, (geb. zu Venedig 1724, † zu Warschau 1780) unterstützte ihn anfangs darin, so daß ihre Werke sich schwer unterscheiden lassen. Der jüngere Künstler hat später in seinen Bildern aus Turin, München, Dresden und Polen sich bei klarem, kühlen Gesamtton, namentlich durch die vollendete Sachlichkeit seiner Darstellung, durch die sichere Luftperspektive und die unbedingte Sicherheit im Treffen der landschaftlichen Eigenart der Gegend über ihn erhoben, wenn ihm gleich die Weiche und Reichhaltigkeit im Ton seines Lehrers fehlt.

3631. Römische Landschafter.

Beide haben zum Teil in Rom ihre Schule gemacht und wohl zweifellos dort dem Gaspar van Wittel (genannt Vanvitelli, geb. zu Utrecht 1647, † in Rom 1736) nahe gestanden, der vorzugsweise in Wasserfarben, hübsche leichtverkäufliche Ansichtsbilder malte. Ein weiterer hier zu nennender Künstler ist Francesco Zuccarelli (geb. in Pitigliano 1702, † zu Florenz 1788), der in Venedig und London vorzugsweise thätig, dort außerordentlichen Ruhm genoß und als Lehrer Wilsons auf die englische Landschaft einen tiefen Einfluß ausübte; obgleich ihm, wie den römischen Landschaftern jener Zeit noch die Hände durch allerlei Kompositionsgesetze völlig gebunden waren: Zu jener Zeit, in der die Venetianer sich mit Gewalt von diesen Gesetzen durch die mit unmittelbarem Schönheitsempfinden

ergründete Natur wieder befreiten. Sie waren die echten Nachfolger der Holländer, eines Pieter de Hooghe, Jan Vermeer van Delft, im Gegensatz zu dem stärker und stärker sich der Kunst aufdrängenden regelstolzen Klassizismus.

Vergl. S. 440, N. 3387.

3632. Die Carlone.

Die politischen Beziehungen machten Österreich zu einem Hauptarbeitsgebiet der Meister aus dem Intelvi-Thale: An der Jesuitenkirche zu Wien, St. Maria am Hof, erscheint 1662 Silvestro Carlone als leitender Meister. Sein Geschlecht ist von nun an in wohl hundert Mitgliedern an den österreichischen Bauten zu finden, scheint aus diesem Thale zu stammen und machte sich später auch in Mendriß heimisch. Carlo Antonio Carlone († zu Passau 1708) tritt bereits als ein ins Große schaffender Meister auf. Der Dom zu Passau (seit 1680) die Ausschmückung der Klöster Kremsmünster (1680—1704), St. Florian (1686—1708) gaben ihm nach den verschiedensten Richtungen umfangreiche Aufgaben, die er zwar nicht mit reicher Phantasie, doch mit sicherer Kraft zu erfüllen wußte. Ähnlich hat Giovanni Battista Carlone den Klöstern Garsten (1677—1693), Schliersee (1674—1678), Waldsassen (1695—1698) mit sicherer, wenn auch nicht eben tiefer Kunst zumeist als Stuccateur gedient; Giacomo leistete Ähnliches dem steirischen Klerus und jenem des Klosters Wilhering bei Linz (1738—1748). Giovanni Battistas Söhne waren Diego und Carlo, die Künstler, die es bereits zu einer auch von den Höfen anerkannten Bedeutung brachten.

Vergl. S. 493, N. 3555.

Diego Carlone (geb. zu Scaria 1674, † zu Scaria 1750) war einer der besten Bildhauer seiner Zeit: Seine Apostel in Sta. Maria di Carignano zu Genua entstanden im Wettkampfe mit Puget; seine Arbeiten in Passau, Ellwangen, Lambach, Weingarten, Stuttgart, Ansbach, namentlich die reiche Ausstattung von Kloster Einsiedeln, zeigen ihn als einen schaffenssicheren Meister. Sein Bruder, Carlo Carlone (geb. 1686, † zu Cima am Lawisersee 1775) war als Maler in Venedig und Rom gebildet, seit 1709 am Dom zu Passau, am Palais Daun (jetzt Kinsky) in Wien, im Dom zu Breslau, in Schloßhof bei Wien, in Lambach, Prag (Palais Clam-Gallas), in den Schlössern Brühl und Stuttgart, den Klöstern Weingarten und Einsiedeln, dann nach seiner Rückkehr in Como, Monza, Mailand und Asti thätig. Er steht in seiner gewaltigen Arbeitskraft wie in der untrüglichen Sicherheit seines Pinsels den faustgewandtesten seiner Landsleute gleich.

3633. Die Tencalla.

Und deren traten immer mehr auf. Die Meister zogen in die Welt hinaus, um Ehre und Geld zu erlangen: Ihr höchstes Ziel war aber, in ihre Berge zurückzukehren und das Alter dort in Ruhe verbringen zu können. So der Maler Carpofero Tencalla (geb. zu Bissone 1623, † daselbst 1685), der einer der ersten war, der in Österreich das Fresco einführte, in Wien, Prag, Passau, Bergamo arbeitete. Aus dem Intelvi-Thal stammen die Quaglio, die schon durch Geschlechter in Bayern bekannt waren, ehe sie sich dort dauernd heimisch machten: Giulio Quaglio (geb. 1601) und dessen Sohn Giulio Quaglio († 1720 zu Laino) sind die ersten unter diesen, die das Fresco im Norden übten. Überall treffen bald aus derselben Sippe die Vertreter der Schwesterkünste ein. Giovanni Pietro Tencalla schuf 1687 die Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben zu Wien und andere Bildwerke mehr; Santino Bussi (genannt Santini, geb. zu Bissone 1663, † 1737) wurde einer der ausgezeichnetsten Stuccateure Österreichs. In den glänzenden Wiener Palästen, im Kloster St. Florian, in Kladrau, Salzburg begegnet man den Werken seiner geschickten Hand; sein Stammesgenosse Antonio Bussi war in Passau, Carlo Antonio Bussi in Wien, Giuseppe Antonio Bussi (aus Porto-Ceresio, † zu Würzburg 1764) seit 1735 am Würzburger Schloß mit großem Erfolg als Stuccateur thätig. Ein weiteres Geschlecht, die Spazio stammen aus Campione bei Bissone und sind dort bis ins 19. Jahrhundert nachweisbar. Andrea Spazio (Spezza, † 1628) war neben Giovanni Marini und Bartolommeo Bianchi der leitende Künstler am Palast des Herzogs Wallenstein in Prag,

3634. Die Quaglio.

3635. Die Bussi.

3636. Die Spazio.

Vergl. S. 455, N. 3433. seine Söhne Antonio und Pietro hatten Anteil an der prächtigen Gartenhalle, die Genueser mit Mantuaner Erinnerungen mischt. Die Jesuitenkirchen der Folgezeit zeigen in ganz Deutschland die Hand dieser Künstler der italienischen Alpen. Von Bianchis Söhnen blieb einer gleichfalls in Böhmen: Giovanni Battista († zu Genua 1657) war in Verona und Genua als Architekt und Bildhauer thätig, Pietro Antonio lebte gleichfalls in Genua 1660, Pietro, der Jüngste, baute die eigenartige Zentralkirche zu Gabel (1699 bis 1729) in Böhmen oder hatte doch wenigstens Anteil an ihr.

3637. Die Luragho. Vergl. S. 338, N. 3125.

Wenn Carlo Luragho (geb. zu Fermo 1638, † 1679) auch in den Marken geboren ist, so stammt sein Geschlecht doch aus der Gegend von Como. Er wurde der Wiedererbauer des 1662 abgebrannten Domes zu Passau in prächtigem Barock, sowie der Kirche des Franz Seraphicus zu Prag (1671—1688), der erste unter den Meistern, die das Wiedererstehen der böhmischen Hauptstadt nach den Kriegsstürmen in großem Sinne zum Ausdruck brachten. Sein Sohn Martino, der Meister des Gallusklosters in Prag, und dessen Sohn Anselmo waren, wie es scheint, bereits dort ansässig.

3638. Die Retti.

Ebenso erging es der Sippe der Retti in Schwaben. Ihr verschwägert war Donato Giuseppe Frisoni (geb. um 1683, † zu Ludwigsburg 1735), der die großartige Klosterkirche zu Weingarten (1715—1734), die Schloßkapelle (1723) und andere wesentliche Teile des von Johann Friedrich Nette († 1714) begonnenen Schlosses Ludwigsburg (1725 bis 1733), das Schloß Favorite (1718), den Grundplan der ganzen Stadt und die Stadtkirche (1718—1726) schuf. Er trat also aus dem Klosterdienst in den Hofdienst über und war dort der Vollstrecker der auf äußere Schaustellung der Macht gerichteten fürstlichen Bestrebungen geworden. Sein Neffe, Paolo Retti, der, wie Frisoni, anfangs in Österreich thätig gewesen war, hat die in Ludwigsburg angefangene große Bauthätigkeit, unterstützt von seinen Brüdern Leopoldo und Donato Riccardo (geb. zu Laino 1687, † zu Ellwangen 1741), fortgeführt. Das folgende Geschlecht der in Württemberg heimisch Gewordenen, so Leopoldo Retti der Jüngere (geb. um 1705), wendete sich schon der französisierenden Kunst zu, entfremdete sich damit der heimischen Kunstweise. Carlo Feretti und sein Sohn Domenico Feretti (geb. zu Castiglione, † 1774 zu Stuttgart) waren als Bildhauer in Schwaben hervorragend thätig; Giuseppe Gasparo Bagnato († zu Mainau 1757) hat in der Gegend um den Bodensee in den Diensten der Geistlichkeit und des Deutschherrenordens in gleichem Sinn gearbeitet. Das bedeutendste Mitglied der Sippe d'Allio, Donato Felice, der die Salesianerinnenkirche in Wien und namentlich das prachtvolle Kloster-Neuburg in der Nähe der Kaiserstadt baute, scheint schon in Wien geboren zu sein. Die Frau Giovanni Battista Carlones war eine Allio, wie denn die Sippen überall sich eng verschwägert zeigen. Die Feretti, Castiglione, Marazzi, Perti, Porta, Genone und manche andere kunstreiche Geschlechter gehören dem Intelvi-Thal an.

3639. Die d'Allio.

3640. Mendriß und Lawis.

Mendriß, südlich vom Lawisersee, und sein Hinterland sind die Heimat einer Reihe von vielbeschäftigten Künstlergeschlechtern: Die Silva, Toriani, Salterio, Raggi, Sardi, Rossi, Fossati, Lironi, Mola, Quagli, Quadri, Pozzi, Carabelli, Grigo, Maggatti u. a. stammen daher. Aus dem gegenüberliegenden Lawis stammen die Casella, Ferandina, de Scorticone, Rancaioli, Discepoli, Rossení, Davide, Rezi, Loni, Rusca, Artaria, Consiglio, Stazio, Mazzetti, Rusconi, Pietrini; vielgenannte Künstlergeschlechter: Die Raggi aus Vico Morco waren Vergl. S. 514, N. 3610. vorzugsweise Bildhauer: Antonio gehörte, wie wir sahen, zu den besten Schülern Berninis, sein Geschlechtsgenosse Antonio war einer der hauptsächlichen und geschicktesten Stuccateure Roms. Der ebenfalls schon genannte Giovanni Pietro Lironi dürfte einer der Vermittler zwischen römischer Kunst und deren Verwendung in Stuccatur

im Mailändischen gewesen sein, Giuseppe Sardi (geb. zu Morco, † zu Venedig 1699) ist es gewesen, der diese Kunstart an der von ihm errichteten Karmeliterkirche ai Scalzi in Venedig glänzend zur Anwendung brachte. Agostino Silva (geb. um 1620, † 1706) hat in der Umgegend der Heimat selbst gebaut: Die Ausschmückung des Domes zu Como, der Bau der Madonna del Soccorso über Tremezzo am Comersee sind sein Werk. Weitverbreitet ist das Geschlecht der Pozzi aus Castel S. Pietro, die man ebenso in Venedig wie namentlich in Mailand vielfach beschäftigt findet. Von hier aus sind sie in fast alle Städte Oberitaliens, auch nach Rom gezogen. Der Name ist freilich ein so häufiger, daß man nicht ohne weiteres sich in der Fülle von Nachrichten über dies Geschlecht zurechtzufinden vermag. Eine jüngere Reihe der Künstler von Mendriß sind jene Pozzi, von denen Carl Maria 1728 in Fulda thätig war. Auch Francesco Pozzi und mehr noch seine Söhne Carlo Luca Pozzi (geb. zu Castel S. Pietro 1735, † zu Mannheim 1811) haben in Deutschland gewirkt, letzterer in Mannheim und Schwetzingen als kurpfälzischer Hofstuccateur und Domenico (geb. ebendaselbst), der in Mannheim und Solothurn als Maler wirkte; endlich setzten sich die Söhne Carlo Lucas in Deutschland vollends fest: Carlo Ignazio (geb. in Mannheim 1766, † 1842) wurde oberster Baubeamter in Dessau, Massimiliano Giuseppe (geb. zu Mannheim 1770, † 1842) badischer Hofbildhauer. In Turin waren mehrere der Geschlechter neben Isidoro Bianchi (geb. zu Campione 1602, † zu Mailand 1690) und Tomaso Carlone thätig. Als einer der bekanntesten Künstler lernten wir bereits Carlo Francesco Rusca kennen, der durch ganz Europa als Bildnismaler gesucht wurde. In Deutschland gewann namentlich der Maler Luca Antonio Colomba Bedeutung (geb. zu Arogno 1661, † daselbst 1737), der in Ludwigsburg, Biebrich, Mainz, Heilbronn, den Klöstern Schönthal und Ettlingen thätig war. Tüchtige Steinmetzen und Gipser gleicher Herkunft gab es noch vor 50 Jahren in fast allen deutschen Städten. Und wenn sie gleich nicht eine Genossenschaft bildeten, so bestand doch zwischen ihnen ein Band der Zusammengehörigkeit, das die jüngeren, wandernden Genossen stets aufrecht erhielten.

3641. Vom Lago Maggiore.

Die Nachbargegenden sind minder ergiebig an Künstlersippen. Am Lago Maggiore haben die Orelli, Serodini; im Veltlin die Castelli, Quarenghi, Sebregondi, Paravicini, Piatti, Petrini, Ligorio ihre Heimat.

Man kann bis nach dem Norden hinauf in den Geschichtsbüchern der Zeit um 1700 überall, wo es sich um größere Arbeiten handelt, die Namen dieser Sippen wiederfinden: Immer wird ihr Werk eine tüchtige, formsichere Arbeit, selten eine wirklich gedankenreiche Schöpfung darstellen. Erst die in Deutschland heimisch Gewordenen erheben sich zu höherem Fluge.

3642. Graubündner.

Ihnen zur Seite wandeln die Graubündner, die, wenngleich nicht so zahlreich als die Männer vom Lawisersee, aber ihnen an Tüchtigkeit gleich, ja sogar überlegen erschienen. Sie beschränkten sich in ihren Wanderungen keineswegs auf die Länder, die ihnen das Rheinthal erschloß, sondern breiteten sich gleich jenen über ganz Deutschland aus. Sie hatten sich auch schon längst in Prag, in Graz Arbeit verschafft. Dort erscheinen solche mehrfach unter dem Namen des Ortes, aus dem sie stammen. So schon vor dem 30jährigen Kriege Antonio de Verna. Dann als St. Lamprecht (1640—1644) umgebaut wurde und bei dem großen, typischen Umbau der Wallfahrtskirche Mariazell (seit 1644) Domenico Sciassia († zu St. Lamprecht 1679). Er ist der Erbauer des prächtigen Stiftsgebäudes von St. Lamprecht. Mit ihm begann die italienische Kunst in schlichten, etwas trockenen Formen ihren Einzug zu halten. Andere Vertreter dieses Namens erscheinen in Bayern und Schwaben. Hier sind die Barbere eine durch Geschlechter thätige Sippe. Julius Barbierer (geb. zu Riffle) bildet das Rathaus zu Isny in kräftigem Barockstuck. Aus

demselben Städtchen (ital. Roveredo) stammen zwei in Norddeutschland viel beschäftigte Meister: Zunächst Giovanni Simonetti (geb. daselbst 1652, † in Berlin 1716). Wenn dieser wirklich das Palais Czernin in Prag, eine der gewaltigsten Barockfassaden, der an ähnlichen Werken so reichen böhmischen Hauptstadt schuf, wie zumeist angenommen wird, so ist er ein Meister, der auch in Berlin, wo er später als Hofstuccateur thätig war, größeren Einfluß gehabt haben dürfte, als man jetzt zumeist annimmt. Auch in Leipzig, Zerbst u. a. a. Orten ist seine Thätigkeit nachweisbar. Ferner stammt dorther sein Bruder Giulio Simonetti († zu Bunzlau 1729), dessen Thätigkeit in Glogau, Bunzlau und anderen schlesischen Städten, mit deren Rückkatholisierung Hand in Hand ging. Graubündner waren auch die Camesina (Comacino), die in Schwaben und Österreich vielfach als tüchtige Stuccateure vorkommen; unter ihnen Alberto Camesina (geb. zu San Vittore 1675, † zu Wien 1756), der an der Peterskirche zu Wien (1715), am Schloß Mirabell in Salzburg (1728) und anderwärts als zu den feinsinnigsten Arbeitern seines Faches gehörig, sich bemerklich machte, während Tommaso Comacino in Schwaben Ansehen erwarb.

3643. Die Zuccali.

Zu maßgebendem Einfluß gelangten in Bayern und Salzburg zwei weitere Graubündner, die Zuccali, namentlich Enrico (geb. 1642, † zu München 1724). Es scheint, als hätten die Theatiner ihn besonders begünstigt, jener den Jesuiten nahe verwandte Orden, der damals in Süddeutschland großen Einfluß gewann. Jedenfalls hat aber der Kurfürst Max Emmanuel von Bayern sich seiner mit Vorliebe bedient, wenn es große öffentliche Bauten auszuführen galt. Damals entschied dort noch der italienische Einfluß, wie ihn die Savoyische Kurfürstin Adelaide vertrat. Sie berief zum Bau der Theatinerkirche S. Cajetan, nachdem sie aus Turin vergeblich Guarini heranzuziehen versucht hatte, einen Bolognesen, Agostino Barella (1663) und übertrug ihm die Aufgabe, den Münchner Bau nach dem Vorbild von S. Andrea della Valle in Rom, also nach dem aus der Bologneser Schule hervorgegangenen Bauideal zu schaffen. Aber bereits 1668 schuf dieser Künstler in Vicenza das Santuario di Monte Berico, einen wohlabgewogenen Zentralbau nach ähnlichen Grundsätzen. Mit Barelli begann aber die Festsetzung italienischer Meister in München, und zwar solcher, die meist in die wandernden Genossenschaften gehört zu haben scheinen. Ein solcher dürfte Antonio Viscardi (seit 1676 in München, † 1713) gewesen sein, der in der Dreifaltigkeitskirche in München die geschweiften Schauseiten, die Übereckstellungen in einer Entschiedenheit zum Ausdruck brachte, die damals den Oberitalienern noch nicht geläufig war. Am Kloster und der gewaltigen Klosterkirche zu Fürstenfeld (erst 1717 nach seinem Plane begonnen) zeigt er sich dann als ein in Massen mit fester Hand schaffender Meister.

Vergl. S. 476, M. 3550.

Vergl. S. 245, M. 3144.

Zuccali aber behielt am bayerischen Hofe die Oberhand. Er wurde mit dem Entwurfe für das Schloß Schleißheim beauftragt. Und wieder zeigt sich, daß der Hofdienst die Künstler zu Entlehnungen führte; denn er wählte Berninis Plan für den Louvre als Vorbild für den seinigen, von dem freilich nur ein Flügel ohne die Arkaden gegen den Hof und die großen Treppenhäuser zur Ausführung kam. Vorher schon hatte er im Schloß Lustheim sein Können niedergelegt. Gaspare Zuccali (geb. 1629, † nach 1711) baute die Theatinerkirche in Salzburg seit 1685, die aber mit dem Regierungsantritt des Erzbischofs Johann Ernst Grafen Thun (1687—1719) liegen blieb, weil dieser die Theatiner nicht an der Stätte der Benediktiner-Universität aufkommen lassen wollte. Ein weiterer Graubündner ist Gabriele di Gabrielli (geb. zu Riffle 1671, † zu Eichstädt 1740), der seit 1701 in markgräflich Ansbachischen, seit 1730 in fürstbischöflich Eichstädtischen Diensten war; er schuf vor allem das Ansbacher Schloß (seit 1713), ein Werk von großer, vielleicht auch durch Berninis Louvre-Pläne beeinflußter Anordnung, das dann Retti vollendete: Ein schmuckvoller Fürstensitz, in dem der Reichtum deutschen Prachtbedürfnisses lebhaft zum Ausdruck kam.

3644. Gabrielli.

Im fernen Polen stützte der Katholizismus sich künstlerisch auf Italien. Die Könige und die Großen zogen, altem Gebrauche folgend, vielfach Italiener an den Hof, denen als Malern, Bildhauern und namentlich als Architekten die größten Aufgaben zufielen, während das eigentliche Handwerk zumeist in deutschen Händen lag. Um 1640 schon war Costante Tencalla in Warschau thätig, wo er die Statue des Königs Sigismund III., die Clemente Molli aus Bologna geschaffen, auf hoher Säule aufrichtete. Giuseppe Bussi, der einem gleich dem Tencalla aus Bissone stammenden Geschlechte angehörte, hatte schon 1599 an der prächtigen Peterskirche zu Krakau maßgebenden Einfluß. Es handelte sich bei solchen Berufungen nicht um Zufälligkeiten: Ließ man doch im Dom zu Breslau von Ercole Feretti und Camillo Rusconi die Kapelle der heiligen Elisabeth (bis 1700) fertigen, also von in Rom berühmt gewordenen Meistern dieser Schule. Entschieden traten hier die Jesuiten hervor. Ein Ordensbruder, Giovanni Maria Bernardoni (aus Mailand), baute um 1597 die Krakauer Peterskirche und gab damit ein entscheidendes Beispiel für die Wendung zum Barock; ein anderer, Bartholomäus Nathanael Wasowski, schrieb ein 1678 erschienenes Handbuch der Baukunst. Er ist es wohl, von dem die Jesuitenkirche in Posen (1651—1705) errichtet wurde. An der posnischen Kirche zu Borek und Grätz (um 1640) ist ein Albin Fontana beteiligt. Ähnlich stattliche Werke entstanden in den katholischen Gebieten Ost- und Westpreußens mehrfach, ja sie greifen weit ins heutige Rußland, wie die durch ihre mächtige zweitürmige Schauseite und breite dreischiffige Raumentwicklung beachtenswerte Jesuitenkirche zu Dünaburg (Mitte 18. Jahrhunderts) beweist.

3645. Italiener in Polen. Vergl. S. 517, N. 3075.

Besonders wichtig war die Lage in der Landeshauptstadt, in Warschau. Das königliche Schloß wurde seit 1599 als Fünfeck angelegt, und von Venetianer Malern ausgeschmückt. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts werden die Italiener häufiger. Giuseppe Belotti, der Erbauer der Kreuzkirche (seit 1651) und wohl auch des Schlosses Willanow bei Warschau (seit 1686) und Agostino Locci, der diesen Bau leitete (1686—1694) dürften die hervorragendsten dieser Künstler gewesen sein. Mit dem Eintreffen der sächsischen Könige überwiegen die deutschen Meister.

46) Das Barock der deutschen Meister der Alpenländer.

Bald nach dem Friedensschluß in Münster begann im katholischen Süddeutschland eine Zeit der Erholung, des Wiederaufbauens. Den staatlichen Bestand störten die Kriege an der französischen und türkischen Grenze wenig: Erst der spanische Erbfolgekrieg brachte tiefgehende Umwälzungen, namentlich in den bayrischen Landen. In Österreich aber schuf die Befreiung Wiens von Türkengefahr ein Kraftgefühl, eine hochgehende Begeisterung, die sich rasch auch in künstlerischen Werten ausdrücken sollte. Die Höfe begannen wieder eine starke Prachtentfaltung. Wien blühte in raschem Aufschwunge empor als Hauptstadt des einzigen Reiches, das Ludwigs XIV. Andrängen Widerstand zu leisten vermochte. Die Entscheidung lag nicht zum kleinen Teil in Italien: Die spanische Macht mit ihrem Stützpunkt Mailand trat zurück, der päpstliche Stuhl büßte stark an politischer Bedeutung ein, Venedig war durch die Türkenkriege in Anspruch genommen. An der Grenze nach Frankreich zu begann Piemont als ein Staat von starker Lebenskraft ins Gewicht zu fallen. Aber schon bereitete sich das Übergewicht Österreichs vor, das dann durch den spanischen Erbfolgekrieg zur entscheidenden Macht in Oberitalien wurde.

3646. Süddeutschland nach dem Kriege.

Diese Verschmelzung Österreichs mit Italien gab der Kunst eine bestimmte Richtung. Die alten Verbindungen durch die Alpenstraßen wurden immer ergiebiger, der Verkehr steigerte sich. Im Süden die Quellen der höher entwickelten Kunst, im Norden die Quellen einer stärkeren Kraft, eines steigenden Wohlstandes. Je mehr es Österreich gelang, die kleineren

3647. Österreich.

Throne, selbst Toskana, mit Nebenlinien des Hauses Habsburg zu besetzen, um so lebhafter verknüpften sich die Beziehungen des Kaisersitzes mit den alten Kunsthauptstädten. Wie der italienische Adel sich daran gewöhnte, österreichische Staatsdienste zu nehmen; wie ein Montecuculi, ein Prinz Eugen von Savoyen zu österreichischen Kriegshelden wurden; so begannen auch die Künstler Italiens nach dem Norden zu schauen. In Städten wie Prag, Graz, Innsbruck, Bozen, Brünn, ja bald auch in dem endgültig den Türken abgerungenen Pest waren Adel und Geistlichkeit eifrig bestrebt, dem Leben höhere Werte zu schaffen. Die Wittelsbacher suchten aufs neue in München sich mit gewohntem Kunstbedürfnis einzurichten. Der erzbischöfliche Hof von Salzburg that es den großen Nachbarn gleich. Noch war Schlesien österreichischer Besitz, Breslau eine in künstlerischer Beziehung an Süddeutschland sich anlehnende Stadt. Die fränkischen Staaten, Bamberg, Ansbach, auch Schwaben war den süddeutsch-katholischen Bestrebungen offen, wenn diese dort gleich schon vielfach französischen Einflüssen begegneten. Besonders merkwürdige Verhältnisse boten Schwaben mit seinen freien Städten, Grafschaften, geistlichen Herrschaften; boten ferner der katholische Rhein und Westfalen. In Italien änderte sich durch den Wechsel der Herrschaft nicht eben viel. Ludwigs XIV. Macht hatte dort keinen Sieg französischer Kunst herbeigeführt. Nur in Turin und Genua zeigten sich einige Anklänge an Paris, an den Nordwesten. Sonst stand Italien künstlerisch noch ganz auf eigenen Füßen; noch waren die kleinen Höfe berühmt als Träger verfeinerter Sitte. Die Feste, die in Parma gefeiert wurden, das Theater, wie es sich in Venedig entwickelte, bleibt noch vorbildlich für weite Kreise; die Oper, die geistigen Spiele, die Ringelstechen, wie die großen Festeinzüge und Feuerwerke wurden vorzugsweise von Italienern künstlerisch durchgeführt.

3648. Bayern und Schwaben.

3649. Die Rheinlande.

Überall blühte das kirchliche Leben auf. Die eigentliche Kampfstimmung verlor sich in den dem Katholizismus nun wieder zu sicherem Besitz gewordenen Landen. Die Vornehmen wie die Volksmassen lebten sich rasch in die Formen des alten Gottesdienstes wieder ein. Wir sahen, daß zunächst die Jesuiten sich baulich einzurichten begannen. Ihre Kirchen folgen in Süddeutschland weniger dem italienischen Einfluß, als dem Beispiel, das St. Michael in München bot: Einschiffige Hallen mit wenig ausgebildetem Querschiff und im Halbkreis geschlossenen Chor; der Aufriß streng nach der Regel Vignolas, nüchtern und schlicht, von einer formalen Übereinstimmung, daß man glauben möchte, es seien alle Entwürfe von einer Stelle ausgegangen. Erst mit dem wachsenden Kunstbedürfnisse kamen auch die Jesuiten dazu, durch reichere Stuckverzierungen ihren Kirchen ein schmuckeres Ansehen zu geben. Doch verharren sie meist bei dem Weiß als Grundfarbe. Erst durch die Theatiner, die ihnen so verwandte Ordensgenossenschaft, kam reichere Form in die Kunst. Sie waren es, die das italienische Barock nach Salzburg und München brachten. Guarini war einer der Ihrigen, er hatte den Ton für den neuen Kirchenbau der innerlich befestigten Kirche angegeben.

3650. Jesuitenbauten.

Vergl. S. 324, M. 3091; S. 371, M. 3213.

In rascher Folge haben auch die übrigen Klostergemeinschaften ihre künstlerische Aufgabe erkannt. In Frage kommen namentlich die Benediktiner, die sich in engerem Kreise zu Kongregationen vereinigten. Ihre Zahl und ihr Reichtum war noch sehr groß. Ihnen hielten etwa die Wage die Augustiner und Prämonstratenser Chorherren; minder erfolgreich hatten die Cistercienser die Wirren überdauert. Die Bettelorden standen gegen diese vornehmeren Genossenschaften überall zurück. Sie sind ihrer Art nach wie die Jesuiten und Theatiner auf die Städte hingewiesen. Hier aber handelt es sich geradezu um eine Kunst des platten Landes: Wenn eines für sie bezeichnend ist, so ist es dieser Umstand. Die Bauherren waren die gutsherrlichen, vielfach aus den unteren Ständen hervorgehenden Mönche; die Künstler lebten unter ihrem Schutz in Dörfern, Märkten, Kleinstädten; die Kirchgänger, für die man schuf, waren die Bauern der Umgegend. Wieder führte den Stiftern die

3651. Andere Orden.

Gläubigkeit der Bevölkerung reiche Gaben zu: Sie boten ihr dafür geschmückte Gotteshäuser, ständige Bethätigung schönheitlichen Sinnes. Es ist der Geist in ihnen nicht zu beurteilen nach ihren politischen und ihren forscherisch-wissenschaftlichen Leistungen. Nach diesen beiden Richtungen war ihnen eine höhere Bethätigung verschlossen; wohl aber ist ihr wirtschaftlicher und ihr künstlerischer Wert höher anzuerkennen als es bisher geschah. Diese Stifte, seien sie nun reichsunmittelbar oder unterstanden sie einem kirchlichen oder weltlichen Fürsten, glichen zunächst großen Gutsanlagen: Die Bewirtung ihres mächtigen Grundbesitzes war eine Hauptquelle ihres Wohlstandes; sie erfolgte mit Emsigkeit und vorbildlicher Ordnungsliebe. Sieht man die Reihen der Äbte der meisten dieser Stifte durch, so findet man, daß sie sich gegen die Adelswirtschaft, die sonst so übel hauste, gegen die Vereinigung vieler Würden in einer vornehmen Hand, trefflich zu wehren wußten. Überall gaben sich die Klöster tüchtige Haushälter zu Leitern.

3652. Bauеifer.

So gelang es denn auch, die großen baulichen und sonstigen künstlerischen Aufgaben befriedigend zu lösen, die Mittel für diese zu beschaffen. War es das Unglück des späteren Mittelalters, daß es so oft Größeres begann, als es durchzuführen vermochte, so haben im 17. und 18. Jahrhundert die süddeutschen Stifter fast ausnahmslos ihr Ziel erreicht, so groß es war. Trotzdem nirgends Überhastung. Man schuf mit Liebe und mit Vertrauen auf seine Kraft. Anfangs verwendete man vielfach die aus Oberitalien einwandernden Künstler: Noch fehlte es an eigenen Kräften. Aber man liebte es mehr, wenn diese im Klosterbereich blieben. Man trieb einen Merkantilismus im kleinen und kleinsten. Vielfach läßt sich erkennen, wie gerne es die Geistlichen sahen, wenn als Fratres, als Laienbrüder oder unter dem Schatten des Stifts als Unterthanen sich Künstler ansiedelten. Man schloß mit ihnen auf große Arbeiten Verträge, verköstigte sie im Kloster, förderte das, was sie zum Verweilen veranlassen konnte. Vieles ist von Männern geschaffen worden, die die Sorglosigkeit des Klosterlebens dem Kampfe um das Leben vorzogen.

3653. Künstler.

Freilich brachte es die Natur des Kunstlebens der Stifter mit sich, daß die großen Meister am wenigsten dauernd bei ihnen ausharrten. Während die Tischler und Bildschnitzer, die Vergolder und Gipser lange Zeit Beschäftigung fanden, gab es für die Baumeister, die Maler und Bildner nur während der Zeit der Hauptbauten zu thun. Man blieb auf die wandernden Meister angewiesen. Und so bildeten sich denn Sippen von Künstlern, die womöglich alle Fertigkeiten in sich vereinten, um selbst die größten Werke in Auftrag nehmen zu können. Die Arbeitsweise der Oberitaliener fand am Nordabhang der Alpen Nachahmung. Wir werden in Graubünden, im Bregenzerwald, im Trientinischen, in Altbayern, im Fichtelgebirge solche Gruppen von Künstlern kennen lernen, die zwar von einer gemeinsamen Überlieferung ausgehen, aber durch ihre auf der Wanderschaft erlangte Kenntnis des Fremden, unter glücklicheren Umständen durch ihre Lehre in Venedig oder Rom, durch die frische Ursprünglichkeit ihres schöpferischen Willens sich wechselseitig förderten. Was die Besten unter ihnen, namentlich die Baumeister geleistet haben, ist lange verkannt worden: Die Bauten waren vergessen, die barocken Formen ihrer Ausbildung waren verhaßt. Aber ebensosehr wie ein Mansart oder Blondel an formaler Richtigkeit und akademischer Klarheit diese Arbeiten weit hinter sich läßt, ebensosehr überragen sie bei weitem alles, was in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert geschaffen wurde an wahrhaft künstlerischem Geist. Kirchen wie die zu Ottobeuren stehen meines Ermessens hoch über dem Invalidendom und dem Pantheon in Paris. Es ist auch seit der Zeit Berninis in Rom nicht ihresgleichen geschaffen worden.

3654. Ziele.

Zweck des künstlerischen Wirkens war sichtlich in erster Linie der Ruhmsinn und die Befriedigung der Schaulust. Man wollte den Kirchgängern, den Wallfahrern einen Augen-

schmaus vorsetzen, man fühlte das Bedürfnis, sich künstlerisch zu bethätigen. Wenn man durch die Gastzimmer eines Klosters wie St. Florian in Oberösterreich wandert, mit ihrer einem Königsschlosse angemessenen Pracht, mit ihrem mächtigen Aufwand an Werken aller Künste, so muß man sich dessen bewußt bleiben, daß dies nicht für die Ordensbrüder bestimmte Räume sind, selbst nicht solche für den Prälaten. Die Zellen für die Mönche wurden im 18. Jahrhundert wohl geräumiger angelegt als früher; doch sind sie von alter Schlichtheit; das Leben verfällt wohl öfter in Trägheit und Üppigkeit, aber zumeist vollzieht es sich in geordneter Thätigkeit, Studium, Seelsorge, Askese, geistlicher oder wirtschaftlicher Berufsarbeit. Der Glanz wurde nur geschaffen, um den Reichtum des Stiftes nach außen zu bekunden, nicht um ihn selbst zu genießen: Er ist ein Ausfluß der allgemeinen auf Prachtentfaltung begründeten Anschauung vom Wesen der Staatshoheit.

3655. Bibliotheken.

Prachtvoll sind überall die Bibliotheken. Ihre Ausstattung geht in vielen Fällen zeitlich der der Kirchen voraus. Sie sollten nicht bloß Bücherlager, sondern Sehenswürdigkeiten werden. Sie sind freilich nicht eigentlich Studiersäle geworden. Die Wissenschaft zog aus ihnen wenig thatsächliche Förderung, wenn es gleich in den Klöstern an tüchtigen, fleißigen Gelehrten nicht fehlte. Der süddeutsche Katholizismus trieb keine ähnliche Blüten als der französische. Abraham a Santa Clara steht hier dem Bossuet gegenüber, wie der Darsteller des Hanswurstes, Stranitzky, dem Moliere. Aber trotzdem zogen immer noch die Jesuiten-Universitäten mächtig die Studierenden auch des Nordens an. Die größere Weitsicht, die an ihnen herrschte, lockte gegenüber der Enge der landesherrlichen Abgeschlossenheit des Nordens. Aber bald regte sich gegen die Jesuiten die Gegnerschaft der deutschen Stifter. Sie besaßen ja zumeist selbst Lateinschulen, an denen sie ihren jungen Klerus vorbereiteten. Die Gründung der Benediktiner-Universität Salzburg (1622), die großen Lehranstalten Mailands, die oberitalienischen Hochschulen, das Seminar der Prämonstratenser in Strahov zu Prag (1627), die Studienanstalt zu Ehingen und ähnlicher Hochschulen zeigen, daß das wissenschaftliche Bedürfnis auch hier rege war; daß jene großen Prunksäle, die den Büchereien dienten, nicht eitel Schaustellung bilden. Die begabteren Ordensgeistlichen wurden ins Ausland, namentlich nach Rom, wohl auch nach Paris zu ihrer weiteren Ausbildung gesendet.

3656. Kirchen-Umbauten.

Das Kirchgebäude selbst forderte Umgestaltung. Der geistige Zusammenhang mit der Gotik, den die Jesuiten am Rhein aufrecht zu erhalten gesucht hatten, war hier nicht mehr vorhanden. Man empfand das Mittelalter als häßlich, man suchte seinen Kirchen zunächst mit Hilfe gefälliger Stuccatorenkünste ein neues, heiteres Gewand zu geben, zum mindesten die Schauseiten dem neuen Stil anzupassen. Die italienischen Gipser, deren man sich hierzu mit Vorliebe bediente, boten selten wirklich Reifes. Mit dem Ende des Jahrhunderts wurden diese Notbehelfe seltener: Der Wohlstand hatte sich so gehoben, daß man zu Neuschöpfungen vorschreiten konnte.

3657. Bergkirchen.

Das Kirchgebäude erlangte eine besondere, der Form des Gottesdienstes entsprechende Ausgestaltung. Der Mariendienst hatte wieder neue Formen angenommen. Man baute in Norditalien Wallfahrtskirchen auf Bergeshöhen, sogenannte Santuarien, jenen zu Saronno, Vicenza (Monte Berico), Turin (Superga), Bologna (S. Luca) und schließlich eines fast bei jeder größeren Stadt. Eine ganze Reihe ähnlicher in Süddeutschland: Die „Käppele“ gehen voraus, wie sie Kloster Waldsassen 1655 baute: Es ist ein kleeblattförmiger Zentralbau von sehr eigenartiger Gestalt, errichtet von dem Gründer der Hauptsippe des Fichtelgebirges, von Georg Dientzenhofer (aus Aibling, † zu Waldhessen 1689). Damit ist der Ton angeschlagen. Es mehren sich diese Höhenkirchen in süddeutschen Landen: Sonntagsberg bei Waidhofen, bei Würzburg, die Dreifaltigkeitskirche bei Lambach (1721 bis 1722), Kobal bei Augsburg, Bilgertshofen bei Wessobrunn, Wies bei Steingaden (1746),

Schönenberg bei Ellwangen (1739), Steinhausen bei Schussenried (1727), Steinbach bei Roth (1731—53), Neubirnau bei Salem (seit 1746) und zahlreiche andere Bauten dieser Art geben deutlich das Programm der Wallfahrtskirche: Weite Räume für große Scharen Gläubiger, die sich dem Hauptaltar nahen können, reichlicher Platz für Beichtstühle an den Wänden und in Umgängen. Zumeist kommen die Architekten auf klar durchgebildete Zentralanlagen von oft sehr geistreicher Form hinaus. Die äußeren Massen erscheinen oft wenig oder nicht eben glücklich gegliedert: Sie sind berechnet auf den Fernblick, stimmen jedesmal meisterhaft in die Landschaft, sind in diese und für diese, nicht nur für den sich Nahenden gedacht.

3658. Klosterbaulichkeiten.

Überall entstanden große Klosterbaulichkeiten. Man verließ die mittelalterliche Anlage der um den Kreuzgang gruppierten Einzelbauten und strebte auf schloßartige Wirkung. Die Benediktiner, die von jeher ihre Klöster auf Hügeln errichteten, erlangten damit oft gewaltige Anlagen. Klosterbaulichkeiten, wie etwa die von Mölk, übertreffen an Umfang ganz erheblich die meisten fürstlichen Residenzen. Sie wirken noch gewaltiger durch ihre Höhenlage und ihre Vereinigung mit der Kirche. In ihnen finden sich alle die Räume vereint, deren das Kloster bedarf: Vom Brauhaus und den Weinkellern, den Stallungen und Speichern, Werkstätten und Schreibstuben, zu den Schulräumen und der die Mönchszellen umschließenden Klausur mit ihren meist schlichten Refektorien und Kapitelsälen. Dazu die Bibliothek und die prachtvollen Festräume, oft sogar ein Theater für die beliebten geistlichen Spiele, endlich die Wohnungen der Laienbrüder und die Gasthäuser: Eine Fülle von meist in klaren Linien um rechtwinklige Höfe bei schlichte Außenarchitektur zusammengefaßten Einzelzwecken.

3659. Kirchen-Neubauten.

Zur entscheidenden Kraftäußerung kam es, seit große Kirchenneubauten geplant wurden. Rasch erfaßten die deutschen Meister, was die Italiener nach dieser Richtung zu bieten vermochten, rasch wußten sie es zu übertreffen: Es entsteht ein neuer katholischer Kirchengrundriß, der davon ausgeht, in die jesuitische Langhausanlage ein Querschiff zu legen, das, durch eine Kuppel bekrönt, immer mehr zum Hauptteil des Baues wurde; endlich zu saalartiger Wirkung sich erweitert und den Raum darstellt, in dem die Kirchgänger, rings umgeben von Altären, sich hauptsächlich versammeln. Der eigentliche Chor wird vielfach durch Gitterwerke abgeschlossen. Noch ist der Einblick in die Chöre überall frei. Die Lettner sind nicht wieder aufgekommen. Aber wieder zeigt sich in der immer prächtigeren und massigeren Ausgestaltung des Chorgestühls das Bestreben der ihres Besitzes sicheren Geistlichkeit, sich den Augen der Kirchgänger zu entziehen, den Chordienst von dem Laienschiff architektonisch zu sondern.

3660. Ausstattung.

Zur Ausstattung der Kirche gehörte vor allem reiches Stuckwerk. Der Stuccator und neben ihm der Freskomaler waren nach dem Maurer die wichtigsten Persönlichkeiten am Bau Oft war ein Mann in allen drei Künsten bewandert. Es galt rasch den Raum für den Gottesdienst herzustellen, rasch wenigstens den Chor zu schmücken. Der weitere Ausbau, namentlich der Altäre und des Gestühls, vollzog sich dann in Muße. Hierzu wurden Steinbildhauer wie Holzschnitzer herangezogen, Maler beauftragt, Tischler verpflichtet. Die Klöster selbst gaben die grundlegenden Gedanken, die oft recht unkünstlerischen Vorwürfe für die Fresken und Reihen von Bildsäulen. Die Maler arbeiteten mit einem großen Vorrat tüchtiger Schulbildung, erstaunlich leicht, ohne Tiefe in Erfassung des Gegenstandes, zumeist auch ohne besondere eigene Naturerkenntnis, sondern in erlernten Formen und Tönen. Aber sie besaßen eine erstaunliche Sicherheit im Schaffen der erstrebten Schmuckwirkung, die zumeist auf eine künstliche Raumerweiterung hinausgeht. Die Decken vor allem schwebend zu machen, ihnen die Schwere zu nehmen, gelingt in den meisten Fällen aufs trefflichste. Wie in der Zeit der Gotik sind alle Künste in einem Gedanken vereint, wirken alle zusammen, trennen sie

sich nicht dem Ziele, ja oft nicht der ausübenden Person nach: Aber die Baukunst ist in diesem Einklang der Künste unbedingt die Herrin, sie schafft den Grundton der ganzen künstlerischen Entwicklung.

3661. Höfe und Städte.

In die süddeutsch-klösterliche Kunst greift vielfach die höfische ein. Man kann beide aber sehr wohl voneinander sondern. Wohl bedienen sich die Höfe der klösterlichen Künstler. Selten ist das Umgekehrte der Fall. Aber diese lernen von den Hofkünstlern. Als der bayerische Hof um 1710 französischen Einflüssen sich erschloß, merkt man dies bald im Schaffen der Stifte, wenigstens in der Behandlung der Schmuckformen. Aber es vollzog sich kein harter Umschlag, es sind nur oberflächliche Wandlungen. Wichtiger sind die größeren Handelsstädte: Vor allen Augsburg mit seiner großen buchhändlerischen Thätigkeit, seinen Ornamentstechern, seinen Goldschmieden, endlich seiner Kunstakademie; in nicht ganz gleichem Maße auch Nürnberg, wo immerhin noch tüchtige Kräfte thätig waren. Aber die eigentliche Entwicklung der klösterlichen Kunst vollzog sich außerhalb der Groß- und Handelsstädte in jenen örtlich geschlossenen, wandernden Sippen.

Vergl. S. 327, N. 3096.

Bei dem politischen Niedergange Italiens war das Auge seiner Künstler mehr als bisher auf das Ausland gerichtet. War es früher Spanien gewesen, wohin es die italienischen Meister zog, hat Frankreich auf Viele Anziehungskraft gehabt, so jetzt vorzugsweise Deutschland. Der Wiener Hof und sein Einfluß in Italien war hiebei von entscheidender Bedeutung.

3662. Tyroler Künstler.

Das Etschthal bildet das zweite große Einfallthor italienischer Anregungen im deutschen Lande. Die Bolognesen, die diese Straße wanderten, durchschritten nicht kunstloses Gebiet. Ihnen waren die dort ansäßigen Meister auf der Wanderschaft vorausgegangen, Künstler die rasch im Norden Bedeutung erlangten. Einer, ein Baumeister, fand in Franken einen ausgedehnten Wirkungskreis, Antonio Petrini (geb. zu Trient, † zu Würzburg 1701). Er entwickelte als Baumeister des Würzburger Erzbischofs eine ausgedehnte Thätigkeit: Das Stift Haug (1670—1691) und die Neuererkirche zu Würzburg, die Stefanskirche (1677—1680) zu Bamberg, das mächtige Schloß Marquardburg sind von seiner Hand Werke, in denen die Mailänder Schule der Brera und ähnlicher Bauten ein verspätetes Wiederaufleben erfährt. Seit 1681 wurde er auch zum Bau der Jesuitenkirche nach Paderborn berufen, doch entstand wohl nur die Schauseite nach seinen Angaben.

3663. Pozzo.

Dorther stammt auch der Meister, der allein einen dauernden Weltruf unter diesen Südtirolern erwarb, Andrea dal Pozzo (vielleicht eigentlich Brunner, geb. zu Trient 1642, † zu Wien 1709), nicht nur durch seine mit bewundernswerter Leichtigkeit geschaffenen Bauten und Fresken, sondern mehr noch durch sein Buch über die Perspektive (Rom 1693), die er nicht so sehr als Wissenschaft, wie als eine zur Lösung der schwierigsten Aufgaben befähigende Kunst betrachtete. Er war in den Jesuitenorden eingetreten und ist wohl der größte Künstler, der diesem angehört hat. Seine Anfänge liegen in Rom, wo er bei der Ausschmückung von S. Ignazio und am Gesu (1696—1700), zumeist mit Hilfe des französischen Bildhauers Legros die geistreichsten und kühnsten Werke der Schmuckkunst schuf. Nun erst erfüllte sich der Orden und dessen Kirchen mit dem Glanzbedürfnis, das sonst in allen katholischen Kirchen heimisch geworden war. In Deutschland, Österreich that er Gleiches: An der Jesuitenkirche zu Wien (1627—1631 erbaut, nach 1704 ausgebaut), am Dom zu Laibach (1700—1706), an der Jesuitenkirche zu Trient (1701), an der Martinskirche zu Bamberg (1686—1720), hat er seine glänzende Begabung für malerische Behandlung der Baukunst weiter bewährt, wie er denn auch als Maler eine Reihe Fresken von keckster Beherrschung der Perspektive schuf. Sein Ziel ist, die Beschauer zu überraschen, das unmöglich Scheinende zu leisten, das Kühnste zu wagen. Und er thut dies mit einem Selbstgefühl und einem Vertrauen auf das Gelingen, mit einem bei aller Überfeinerung

doch echt künstlerischen Empfinden, das auch in seinen Schriften sich mit merkwürdiger Klarheit äußert.

3664. Die Strudl.

Trient war der Mittelpunkt für die Künstlerorte der Nachbarthäler. Zu Cles auf dem Nonsberg sind die Strudl heimisch. Ein Bildhauer, Jakob Strudl, war ihr Stammvater; seine Söhne wußten sich draußen in der Welt glänzende Lebensstellungen zu erringen. Peter Strudl (geb. 1648, † zu Wien 1714) hat als Maler dadurch besondere Bedeutung erlangt, daß er in Düsseldorf der akademisch-niederländischen Schule sich nähernd, den Gedanken einer Akademie nach Wien trug. Blieb seine Anstalt auch zunächst nur wenig einflußreich, so war doch für die spätere Entwicklung der Grund durch ihn gelegt. Er starb geadelt als ein vornehmer Hofbeamter von einflußreicher Stellung. Sein Bruder Peter († zu Wien 1708) wurde Bildhauer und hat als solcher in Wien namentlich eine Reihe von Bildsäulen Habsburger Fürsten geschaffen. Die bekanntesten befinden sich in der Hofbibliothek zu Wien. Sein Anteil an der Dreifaltigkeitssäule in Wien hat seinen Namen besonders bekannt gemacht. Dort arbeitete er gemeinsam mit Tobias Kracker, der in mehreren Bleisärgen für das Kaiserhaus, die in der Gruft der Augustinerkirche aufgestellt sind, namentlich in dem für Kaiser Josef I. († 1711) ein kraftvolles Barock entwickelte. Künstlerisch steht er Strudl nahe, ohne daß seine Herkunft aus Tirol sichergestellt sei. Geschaffen wurde jene Säule unter der Leitung eines Friauler Meisters aus der Sippe der Burnacini, von denen Giovanni († 1655) und dessen Sohn Ludovico Ottavio (geb. 1636, † zu Wien 1707) sich als Festdekorateure, letzterer später als der einflußreichste Baubeamte des Hofes, Ansehen verschafften. Er war hier der Vorläufer für die Galli-Bibiena, Pozzo und andere jener Meister Bologneser Schule, die damals überall bei trauriger und heiterer Festgelegenheit dem Prunkbedürfnisse den besten Ausdruck zu geben wußten.

3665. Die Unterberger.

Auf der anderen Seite der Etsch bildete das Fleimsthal die Heimat tüchtiger Künstler. Giuseppe d'Alberti (geb. zu Cavalese 1664), der in Rom gebildet, in Trient eine ausgebreitete Wirksamkeit fand, wurde dort zu einem erfolgreichen Lehrer seiner Kunst. Ihm folgten die Unterberger, zuerst die Brüder Christoph und Franz, die in der Heimat thätig blieben, dann Michel Angelo (geb. zu Cavalese 1695, † zu Wien 1758) der sich bei Piazetta weiterbildete, in Wien zu hohen Ehren kam, in Tirol eine Menge trefflicher Fresken und Altarbilder schuf. Jene Brüder Christoph (geb. zu Cavalese 1732, † zu Rom 1798) und Ignaz (geb. zu Cavalese 1748?, † 1797), Schüler des Franz, haben sich bereits der klassizistischeren Schule angeschlossen, wie sie Mengs vertrat.

3666. Die Gump.

Trient mit den anstoßenden Thälern ist die Grenze des Deutschtums. Man merkt aber hinsichtlich der künstlerischen Durchbildung der Meister nicht eben großen Unterschied, wenn man auf reindeutsches Gebiet tritt. Auch von hier wenden sich die Künstler gern nach Italien, kehren sie gern mit verwelschten Namen heim. Sie erreichen es rasch, den Italienern die Handfertigkeit abzusehen, ja, sie erfüllen diese vielfach mit einer gewissen Ursprünglichkeit, mit zuversichtlicher Kraft, einer urwüchsigen Freude am Können. Eine dieser verwelschten Sippen, die Schor von Innsbruck, haben wir schon kennen gelernt. Sie gelangten in Rom selbst zu hoher Anerkennung, gleichzeitig mit ihrem Landsmann Pozzo. Neben ihnen waren dort thätig die Gump, die mit Christoph Gump schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hervortraten; die meisten waren Maler, Kartenzeichner, Festungsbauer: Johann Anton († 1716) wurde ein in München vielbeschäftigter Freskomaler, ebenso Michel, der dort umfangreiche Werke ausführte. Sein Neffe Georg Anton hat sich als Erbauer des prächtigen Landhauses in Innsbruck (1725—1728), der Spitalkirche (1701—1705) und durch den Ausbau der Jakobskirche (seit 1717) als einer der gedankenreichsten Künstler der Zeit erwiesen.

Vergl. S. 460, N. 3449.

3667. Freskomaler. Ungezählt ist die Zahl der geschickten Freskomaler, die Tirol über ganz Deutschland versendete. Ein paar Namen mögen an Stelle einer Geschichte ihrer Kunst gegeben sein, die bei dem Mangel an Vorarbeiten zunächst noch nicht geschrieben werden kann. Größeren Ruhm erlangten unter ihnen Johann Cyriak Hackhofer (geb. zu Wilten 1658, † in Vorau in Steiermark), ein Schüler Marattas, der namentlich durch seine Thätigkeit in Steiermark Bedeutung gewann: Die Kirchen zu Faistenburg und zu Vorau geben Kunde von dem Umfang seines Könnens und der Anmut seiner Gestalten. Melchior Steidl (aus Insbruck, † 1720) erwarb ähnliche Aufträge in Franken, namentlich in Bamberg; Paul Troger (geb. zu Zell bei Welsberg 1698, † zu Wien 1762), Albertis Schüler, hat dessen Art in großartigen Bildern in den Wiener Kirchen, in Brixen und Salzburg mit hoher Meisterschaft festgehalten. Gesonderte Wege ging der in Meran gebildete Tiroler Johann Evangelist Holzer (geb. zu Burgeis 1708, † zu Clemenswert 1740): In Augsburg, Eichstädt, seit 1740 am kurkölnischen Hof, schuf er Fresken und Ölgemälde von tonreicher Farbengebung, in der er sich Rembrandt zu nähern trachtete.

3668. Die Faistenberger. Altberühmt sind die Tiroler als Schnitzer zunächst in Holz, bald auch in Elfenbein. Ihre Kunst entwickelte sich sippenweise. So war Kitzbühel ein alter Sitz schnitzender Familien. Hier sind die Faistenberger zu Hause: Andreas (geb. daselbst 1646, † zu München 1735) war ein weithin gesuchter Meister, dessen Sippe bald in verschiedenen Kunstgebieten zu Ruhm kam: Josef Faistenbergers Landschaften waren berühmt, Johann Georg malte Altarbilder, Anton wird gleichfalls als Maler genannt.

3669. Die Bendel. Bei der ursprünglichen Kunst der Bildnerei blieben die Bendel, eine zweite Tiroler Sippe: Johann Georg machte 1650 in Nachahmung jener zu München die Mariensäule auf dem Altstädter Ring zu Prag, die dann wieder 1617 in Wien (durch den Gießer Balthasar Herold) nachgeahmt wurde. Ferner schuf Bendel die Wenzelssäule auf dem Brückenturm zu Prag (1676). Sein Sohn Ignaz Johann Bendel war einer der beschäftigtsten Meister der Folgezeit: Als Modelleur, Elfenbeinschnitzer, Formbildhauer, der in Kelheimer Stein arbeitete, als Verfertiger der Flachbilder an den Säulen am Grabe zu Wien (1687), wahrscheinlich auch als Meister eines Brunnenwerks am Großen Platz in Brünn ist er thätig gewesen. Sein Hauptwerk war das gemeinsam mit Tobias Kracker errichtete große Brunnenwerk auf dem Krautmarkt zu Brünn (1690—1696), zu dem Fischer von Erlach den Plan lieferte, sowie ein Herkules auf dem Hradschin zu Prag. Ein anderer Zweig der Sippe zog nach Bayern: Bernhard Bendel (geb. 1698, † 1736) schuf die prächtig geschnitzte Kanzel in der Jesuitenkirche zu Augsburg.

3670. Rauchmüller. Eine bekanntere Erscheinung gleicher Herkunft ist Matthias Rauchmüller († 1720?), dessen anmutige Werke selbst vor Winckelmann Gnade gefunden haben. Er schuf 1683 das Modell der Johannesstatue auf der Prager Brücke, das Wolf Hieronymus Herold goß;

3671. Elfenbeinschnitzer. namentlich aber war er als Elfenbeinschnitzer im Norden ebenso gefeiert, wie sein Landsmann Johann Maria Morleitner (nachweisbar 1670—1700) in Venedig. Hatte doch schon vorher ein Deutscher, Georg Petel (geb. zu Weilheim, † um 1636), der zwar vorzugsweise in Genua thätig war, aber doch 1632 Gelegenheit fand, in Deutschland die Broncebüste König Gustav Adolfs von Schweden zu fertigen, die auf dessen Grabe in Stockholm steht, sich als Schnitzer in Elfenbein zu anerkannter Meisterschaft erhoben; später glänzte Simon Troger (geb. zu Haidhausen bei München, † 1769) und Balthasar Permoser als Sterne ersten Ranges in diesem Kunstzweige.

3672. Die Bregenzer Meister. Ein weiteres Stammland tüchtiger Meister ist der Bregenzer Wald. Von hier kamen die Meister, die in der Schweiz, in Schwaben, im Allgäu den reichen Klöstern und Stiftern dienten. Es erreicht keiner von ihnen eine Hofstelle, sie bleiben ländliche Meister, die meist in ihre Bergorte zurückgezogen ihr Alter verlebten: Die Kuen, Moosbrugger,

Thumb, Seiler, Schreck, Beer und wie die Sippen sonst heißen, sind vielleicht die merkwürdigsten unter diesen Künstlern. Sie entwickeln eine keineswegs nur von ihren südlichen Berufsgenossen entlehnte Kunst. Sie sind in ihrem Schaffen erheblich mehr als Nachahmer der Italiener: Wenn sie diesen gleich an Schulung nicht gleichkamen, so übertrafen sie doch fast alle ihre Zeitgenossen an Eigenart in der Behandlung des wichtigsten Teiles der Baukunst, nämlich der Grundrißbildung. Sie brachen mit dem alten jesuitischen Schema wie mit dem des Gesu und schufen mächtige saalartige Bauten, in denen dem im Katholizismus treuen Volk die Kirche in ihrer Pracht dargeboten, ein Bild der durch sie erreichbaren Herrlichkeiten des Jenseits vorgeführt werden sollte. Sie legten auch den Grund zu der hohen Kunstentwicklung, die die alemannischen und schwäbischen Lande in der Folgezeit zeigen.

Die Kunst der Bregenzer ging auf das deutsche Steinmetzenwesen zurück: Sie waren daher auch in erster Linie Baumeister. Michel Beer († 1666) baute als solcher 1657 die Lorettokirche auf dem Schönberg bei Rankweil. Sein Sohn Franz Beer (geb. zu Au 1660, † daselbst 1722), war in den Klöstern Salmansweiler, Oberschönenfeld, Wörishofen thätig. Der wichtigste Bau für die Schule wurde aber das Kloster Maria-Einsiedeln, jener weltberühmte Wallfahrtsort, dessen Anziehungskraft sich aufs neue bewährte. Hans Georg Kuen (aus Bregenz) war es, der 1674—1676 den Chor neu aufführte, Kaspar Moosbrugger (geb. zu Au 1656, † zu Einsiedeln 1723) schuf das neue Kloster (1704—1717) und wurde dafür in den Benediktinerorden aufgenommen. Sein Bruder Johann Moosbrugger († zu Kalchrain 1710) baute nach seinem Plan Kloster Kalchrain. Michael Thumb (aus Bezau, † daselbst 1690) entwickelt sich schon zu freierer Formgebung: In den Klöstern Wettenhausen, Weingarten, Wiblingen, in Ellwangen erscheint er als vielbeschäftigter, geschickt anordnender Meister. Sein Bruder Christian Thumb († zu Au 1726) steht ihm hierin nach: Die Prioratskirche zu Hofen (jetzt Friedrichshafen, 1695—1702), die Klosterkirche zu Schussenried und andere verdanken ihm den Entwurf, der aber sich meist mehr in den herkömmlichen Formen halten. Deren Vetter, Franz Beer, der Jüngere, (geb. zu Bezau, † daselbst 1726), entwickelte von Konstanz aus eine weit glänzendere Thätigkeit. Von Kaiser Karl VI. geadelt, ist er auch nach außen hin als ein Meister von hoch gesteigerten Zielen und reichen Erfolgen gewesen. Die großartigen Klosterbauten von Zwiefalten, Weissenau, Salem, Ehingen gehen auf ihn zurück. Bedeutender noch ist er durch den Bau der Klosterkirchen zu Weissenau (1717—1724), Weingarten (1715—1724), in denen er sich als ein kühner Neubildner, als ein stetig in der Entwicklung fortschreitender Meister bekundet. Peter Thumb (geb. 1688, lebt in Konstanz, † 1766), Johann Michael Beer (geb. 1696, † 1780) und Ferdinand Beer (geb. 1731, † 1789). Michael Ruef (von Au, † daselbst 1776) wurde der Erbe der Bauten der Moosbrugger, Johann Ruef (von Au, † zu Lachen 1750), der Erbauer des Klosters Engelberg, der auch wesentlichen Anteil an der Fertigstellung der Kirche in St. Gallen hatte, Johann Georg Specht (geb. zu Lindenberg 1721, † 1803) sind die Meister glänzender kirchlicher Anlagen, wie der Kirchen zu St. Gallen, zu Wiblingen und anderer mehr, die an Großräumigkeit und Kühnheit der Raumentfaltung, an Beherrschung der künstlerischen Mittel ihresgleichen in der Welt suchen.

Im Gegensatz zu den Italienern beharrte die zünftisch geordnete Gemeinschaft der Bregenzer bei ihrer Kunst, der des Bauens. Sie sind nur selten Bildhauer und Stuccateure. Erst spät tritt unter ihnen ein bedeutenderer Maler auf, Wendelin Moosbrugger (geb. zu Rehmen 1760, † zu Aarau 1849).

3673. Die Wessobrunner Meister.

Als Stuccateure haben nur die Meister von Wessobrunn denjenigen des Intelvi-Thales ernsten Wettbewerb bereitet. Das altberühmte oberbayrische Kloster sah durch drei

Jahrhunderte unter seinen Hintersassen diese Kunst erblühen, unterstützte sie mit voller Kraft und erntete von ihnen weithin verbreitetes künstlerisches Ansehen. Zu Ende des 16. Jahrhunderts begannen die unter der Herrschaft des Klosters befindlichen Dörfer Wessobrunn, Haid, Gaispoint sich mit Maurern und Gipsern zu füllen, die in der Nachbarschaft und später in immer weiteren Kreisen für Klosterherren und Städte Arbeit verrichten. Ihre Kunst hatten sie sichtlich in der Lombardei erlernt. Schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts arbeitete Matthias Schmuzer (geb. in Gaispoint, † um 1700) als Gipser an der Jesuitenkirche zu Landshut. Sein Sohn Johann Schmuzer (geb. zu Gaispoint 1664, † 1701) griff bereits nach Schwaben hinüber, stukkierte 1687 das Kloster Weissenau bei Ravensburg, die Bibliotheksäle zu Wettenhausen, Neresheim, den Gastbau zu Wessobrunn, den Jagdsaal daselbst und vieles andere mehr. Er erwies sich aber auch in den Wallfahrtskirchen Vilpertshofen (1687—1692) und Heuwinkel (1698—1701) in der Nähe Wessobrunns als ein gewandter Meister der Baukunst; seine Söhne Franz († 1741), vorwiegend Stuccateur, und Josef († 1752), der auch als Architekt thätig war, der Sohn des letzteren, Franz Xaver († 1775), haben die in ihrer Sippe angesammelte Kunsterfahrung in zahlreichen Werken bekundet. Josef Schmuzer gilt als der Meister des Umbaus der 1744 abgebrannten Klosterkirche zu Ettal, die er als Rundkuppel von gewaltiger Ausdehnung durchführte. Er tritt damit in eine Reihe mit den Bregenzer Meistern: Denn ihm gelang eine so großartige Raumwirkung, ein Kirchbau von so gewaltiger Feierlichkeit bei allem glanzvollen Reichtum, wie er ähnlich zu jener Zeit nirgends geschaffen worden ist: Eine freie, selbständige Kunstblüte, hervorgegangen aus der breiten Masse handwerklich hochgeschulten, durch alle seine Stände in den Zielen und dem Bildungsstande aufs engste zusammengerückten Volkstums.

Vergl. S. 325, M. 3093.

Vergl. I. S. 615, M. 1987.

3674. Die Asam.

Aus Rott stammt die Sippe der Asam. Es dürfte jenes Städtchen sein, das wenige Kilometer von Wessobrunn liegt. Wie dem auch sei, ihre Kunst steht in engstem Zusammenhang mit der der Wessobrunner. Hans Georg Asam (geb. zu Rott 1649, thätig in Benediktbeuren, Tegernsee, Helfenberg, † 1711) war ein nicht eben hervorragender Freskomaler, seine Söhne aber gelangten zu weithin leuchtender Anerkennung: Cosmas Damian (geb. zu Benediktbeuren 1686, † zu Welfenburg 1739) und Egid Quirin (geb. zu Tegernsee 1692, † zu Mannheim 1750). Sie unterscheiden sich von den Wessobrunnern dadurch, daß sie in Rom ihre Studien gemacht hatten. In Bayern begann ihre gemeinsame Thätigkeit seit 1710; in der Klosterkirche zu Aldersbach zeigen sie seit 1720 sich auf der Höhe ihrer Kunst, beeinflußt schon durch französische Vorbilder. In Schwaben schuf Cosmas die gewaltigen Fresken der Benediktinerkirche Weingarten, in Tirol beide Brüder (seit 1721) an der Stadtkirche St. Jakob zu Innsbruck; der Freisinger Dom, die Klosterkirche zu Einsiedeln in der Schweiz danken ihnen ihren Glanz. Bald griff ihre Thätigkeit bis Prag (Kloster Brschevnow) und Mannheim (kurfürstliches Schloß) hinüber. Namentlich aber war München, ihr Wohnsitz, auch die Stätte ihres glänzenden Wirkens, ebenso die Klosterkirchen zu Fürstenberg, Welfenburg und zahlreiche andere mehr. Den Schwanengesang beider Meister bildete die von ihnen selbst gestiftete Johanneskirche zu München mit ihrem anstoßenden Wohnhaus (1733—1746), ein Wunderwerk reichsten Gestaltungseifers, schwungvoller dekorativer Kunst, eines Könnens, wie es gleichzeitig kaum in irgend einem anderen Lande zu finden war.

3675. Die Zeiller.

Ein paar Meilen weiter liegt Reuthe, wo die Zeiller zu Hause sind: Paul (geb. 1653 daselbst, † 1736) hatte ebenfalls in Rom seine Ausbildung sich geholt, ehe er in der Heimat viele Aufträge auszuführen bekam. Sein Sohn Johann Jakob (geb. zu Reuthe 1710, † 1783) hat in der Klosterkirche zu Ottobrunn 1763, in Ettal, Füssen die tieftönige römische Schule mit Kraft weiter vertreten, gemeinsam mit seinem Bruder Franz Anton (geb. 1716,

† um 1800). Ihnen nahe stand Johann Baader (geb. zu Mundraching 1717, † zu Schlehdorf 1780), ein Meister, der so recht die Lebenslust und Frohnatur der Zeit in seinen zahlreichen Fresken zur Schau brachte. Der Tiroler Sebastian Jaud (geb. im Achenthal 1751, † 1824) machte sich in Wessobrunn ansässig und schuf im Sinn der Schule bis ins neue Jahrhundert hinein. Derselbe Vorgang, daß nämlich Maler sich an dem Hauptsitz der Kunst in Oberbayern, nach Wessobrunn ansiedelten, ist bei dem im nahen Unterpeissenberg geborenen Matthäus Günther (geb. 1705, † zu Haid 1784) zu beobachten, der in Regensburg, Augsburg mächtige Flächen mit seinen Fresken schmückte, auch eine Zeit lang Direktor der Augsburger Akademie war. Es ist dies Rückkehren in die Stille des Landlebens, an die Quellen der künstlerischen Kraft, dies Wiedereintauchen in das bäurische Dasein eines der wunderbarsten Kennzeichen einer echten, volkstümlichen, auf vollendeter handwerklicher Ausbildung und schlichtem Herzen erwachsenen Kunst; jener Schaffensweise, die die geistreichen Leute der Folgezeit nicht verstanden, weil sie ihr in ihrer Frische nicht gedankenhaltig, in ihrem Thatendrange nicht abgeklärt genug erschien.

3676. Matthäus Günther.

Die ausgebreitetste Thätigkeit unter den Wessobrunner Stuccateuren dürfte Johann Zimmermann (geb. zu Gaispoint 1680, † zu München 1758) entwickelt haben. Im Bibliotheksaal zu Ottobeuren (1718) zeigte er sich noch von der Formensprache seiner Ortsgenossen abhängig; im Schloß Schleißheim (1720—1725) näherte er unter des in Paris gebildeten Hofbaumeisters Effner Leitung sich mehr den an der Seine maßgebenden Vorbildern. Stärker geschieht das noch, seit der Wallone Cuvilliers in München künstlerisch die Oberhand gewann, an den Reichen Zimmern der Residenz zu München (seit 1730), an der Amalienburg zu Nymphenburg (1734—1739); hier steigerte sich sein Schaffen zu einer Vornehmheit und Geschmeidigkeit, die keiner Ornamentation der Welt zu weichen hat. Namentlich in figürlichen Darstellungen entwickelte er sich, vielfach zugleich als Maler auftretend, zu einer bewundernswerten Leichtigkeit des Schaffens. Sein Bruder Dominicus Zimmermann (geb. 1685, seit 1716 in Landshut ansässig, † zu Wies 1766) der namentlich als Architekt thätig war, steht ihm an Bedeutung gleich. Er baute die Kirchen zu Sießen (bei Saalgau 1726—1733), jene zu Steinhausen (1731 vollendet), diese als ein kuppelbekröntes Oval von glänzender Raumwirkung, und zu Wies (1746—1754); und bekunden überall eine hohe Sicherheit im Entwurf, ein treffliches Empfinden für Raumschönheit.

3677. Die Zimmermann.

Die Feichtmayr waren eine an tüchtigen Mitgliedern reiche Wessobrunner Sippe. Kaspar (geb. zu Forst 1639, aus Bernried) war bis 1690 in Waldsassen im Fichtelgebirge ansässig, wo er am dortigen Kloster beschäftigt war. Johann Michael der Ältere (geb. zu Wessobrunn 1666, † zu Konstanz 1713) war von seinem Wohnort Konstanz aus namentlich als Freskomaler weithin thätig. Franz Xaver der Jüngere (geb. in Haid 1705) und Johann Michael (geb. in Haid 1709 oder 1710), zwei Brüder, ließen sich in Augsburg nieder, wo sie als Bildhauer schaffend und lehrend zu den Vertretern des leidenschaftlich bewegten Barock gehörten. Josef Anton (geb. 1696, † zu Mimmenhausen bei Salem 1770) schloß sich später schon klassischeren Formen an.

3678. Die Feichtmayr.

Mit entzückender Leichtigkeit wußten Joachim Dietrich († 1753), Jakob Gersten (geb. 1696, † zu München 1780), Georg Graf, Franz Ignaz Günther (geb. zu Altmannstein), Wenzeslaus Mirofski (aus Böhmen), Kugler und viele andere in München das Schnitzmesser zu führen: Sie wetteiferten mit den Stuccateuren in anmutiger Flüssigkeit und Beweglichkeit des Ornaments: Kirchen und Schlösser sind ihrer Werke voll.

Unter den Meistern, die im Norden die barocke Bildnerei vertreten, ist Balthasar Permoser (geb. 1650 zu Kammer in Oberbayern, seit 1704 in Berlin, seit 1710 in Sachsen, † zu Dresden 1732) einer der wichtigsten. Sowohl seine Statue des Prinzen Eugen in Wien, wie

3679. Permoser.

seine späteren Werke, die er nach Schulung in Salzburg, Florenz und Wien fertigte, zeigen ihn als einen Meister von eigenwilligem Reichtum der Gedanken. Am Schloß zu Berlin, wie am Zwinger zu Dresden war er der Vertreter eines kecken, stark auftragenden und zu Spässen geneigten Wahrheitssinnes in der Architektur, der Bildhauer der faunenartigen Gestalten, die als Hermen so vielfach Verwendung fanden. In seinen Bildsäulen herrscht die heftigste Bewegung, überreicher Wechsel in den Linien. Überall zeigt er sich bei starker Gewaltsamkeit als ein Mann von größter Klarheit der Absicht und untrüglicher Sicherheit des Könnens. In seinen Holzschnitzereien größten Stiles, wie in seinen Elfenbeinschnitzereien hat er dies ebenso bewiesen wie in seinen Marmorstatuen, Bronzen und namentlich den zahlreichen Sandsteinwerken. Das süddeutsche Barock fand im Norden durch ihn die stärkste Vertretung. Unter seinen Schülern ist Georg Michael Moser (geb. zu Selberting 1698, † zu London 1783) als Elfenbeinschnitzer und Goldschmied in London zu hohen Ehren gekommen; hat Valentin Schwarzenberger in Leipzig die Kanzeln von St. Thomä und St. Pauli geschnitzt; nahm Paul Egell (1733—1771 in Mannheim nachweisbar) an den Bauarbeiten Mannheims und den Bildwerken des Schwetzinger Gartens rühmlichen Anteil.

3680. Stammel.

Permoser geistig am nächsten steht ein merkwürdiger steirischer Meister, Thaddäus Stammel (geb. zu St. Martin bei Graz, † zu Admont 1765). Er war zwar eine Zeit lang in Rom, hat aber nie seine älplerische Ursprünglichkeit verloren, namentlich das malerische Empfinden bei seinen Schnitzereien. Auf seinem Altar für die Martinskirche zu Graz erscheinen drei Pferde in Lebensgröße! Von höchster Lebendigkeit des Ausdrucks und Reichtum des Aufbaues sind die vier Statuen des Todes, des Gerichts, der Hölle und des Himmels in der Bibliothek zu Admont, in denen er sich durch die Wirrnisse der Allegorie mit glänzender künstlerischer Meisterschaft zu finden, aus den Gedanken Geschehnisse zu bilden wußte. Der dauernde Anteil, den die Steirer an diesem eigenartigen Meister nahmen, ist gewiß ein nicht zu unterschätzendes Zeichen seiner Bedeutung. Eine Reihe anderer Steirer arbeiteten in Holz! So Josef Deibl (geb. zu Grafendorf bei Graz 1716, † zu Dresden 1793), der, in München fortgebildet, in Dresden Hofgaleriebildhauer wurde. Von ihm dürften der Mehrzahl nach die prächtigen Rahmen der Gemälde in der Galerie stammen. Als sein Hauptwerk gilt die Ausstattung prächtiger Säle im Brühlschen und Kurländer Palais zu Dresden; dann Johann Giuliani (geb. zu Venedig 1663, thätig in Heiligenkreuz als Laienbruder, † daselbst 1744), ein Bildhauer, der auch in Wien im Palais Daun (Kinsky) Tüchtiges leistete. Dem gleichen Kreis gehört Elias Räntz (geb. zu Regensburg) an, der in den Denkmälern für Markgraf Christian Ernst in Bayreuth und in dem unvollendeten für Markgraf Friedrich Wilhelm in Erlangen sehr eigenartige Werke schuf: In Bayreuth den gewappneten Reiter über Menschen hinsprengend, am Sockel vier phantastische Tiere, das Ganze in Sandstein und diesem angepaßt in der malerischen Behandlung. Seine Söhne Johann David Räntz (geb. zu Bayreuth 1729) und Lorenz Wilhelm Räntz (geb. ebendaselbst 1733) haben in Berlin (seit 1753), in Kopenhagen (seit 1754) und Potsdam (seit 1764) viele Werke in schon abgeklärteren Formen hinterlassen.

3681. Steirische Holzschnitzer.

3682. Die Räntz.

3683. Die Kern.

In Würzburg war Michael Kern (geb. zu Forchtenberg 1580, † daselbst 1649) zu höherer Bedeutung hervorgetreten. Er entstammte einer Sippe, die in Forchtenberg am Kocher ihren Sitz hat. An seiner Kanzel im Dom zu Würzburg sieht man, daß er Michelangelo gekannt hat, während seine Grabdenkmäler im Dom noch die Deutschrenaissance verwerten. Der in der Zeit liegende Wandertrieb bethätigt sich auch in diesem Kreise: Leonhard Kern (geb. zu Forstenheim 1588, † zu Hall 1663) zog über Nürnberg nach Berlin (um 1648), wo er als Steinbildhauer wie als Elfenbeinschnitzer Anerkennung erlangte. Aus Ulm kamen die Weihenmeyer nach Berlin, Georg Gottfried († zu Berlin 1715) und Johann

Heinrich (geb. 1702), zwei Brüder, von denen der erste Schlüters Nachfolger an der dortigen Akademie wurde. Mehrere der Gruppen auf dem Berliner Zeughaus sind sein Werk. Aus der Umgegend von Dillingen, der berühmten Jesuitenuniversität, stammt dagegen ein Bildhauergeschlecht, die Straub, von denen Johann Baptist Straub (geb. zu Wiesensteig 1704) Hofbildhauer in München wurde, ein Meister, der an den großen Aufgaben der Zeit lebhaften Anteil nahm; Johann Philipp Straub fand als Hofkammerbildhauer in Graz vielseitige Beschäftigung. Ihr naher Verwandter ist der Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt (geb. zu Wiesensteig 1732, † zu Preßburg 1783), jener merkwürdige Künstler, dessen Hauptthätigkeit sich in Wien abspielte, wo er schon mit dem Klassizismus in Streit geriet. Aus Würzburg gingen Georg Adam Guthmann (geb. in Nüsselsheim, † 1787, thätig im Kloster Amorbach) und Johann Peter Wagner (geb. zu Theres in Franken 1730, † 1809) hervor, der in Wien seine Studien machte, in Mannheim und Würzburg thätig, namentlich durch seine Kindergruppen und durch die höchst ergötzlichen sittenbildlichen Sandsteingruppen im Teiche des Schlosses Veitshöchheim bekannt wurde. In ähnlicher Richtung schufen die beiden Mutschele in Bamberg, Josef Bonaventura (geb. zu Bamberg 1734, † 1778 in Moskau), der im dortigen Rathausturm ein Prachtstück dekorativer Plastik aufführte, später in Moskau an der Porzellanfabrik thätig war; und sein Bruder Martin Mutschele († 1804 zu Bamberg). In den Kirchen der Stadt finden sich noch zahlreiche ihrer Werke, wie denn Franken erfüllt ist von bildnerischen Arbeiten dieser Zeit.

3684. Die Straub.

Vergl. S. 675, M. 3785.

3685. Fränkische Bildhauer.

Dieser süddeutsche Künstlerkreis fiel im Laufe des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts leicht in starke Übertreibung der Barockbildung. Es fehlte ihm vielfach völlig am unmittelbaren Verhältnis zur Natur. Seine Absichten waren rein dekorativ. Es kam ihm mehr auf kräftige Linien, auf stark geschwungene Bewegtheit der Massen, auf entschiedenen Ausdruck der Muskeln und des Knochenbaues, als auf Durchbildung und Wahrheit an. Seine Werke galten der Folgezeit als Inbegriff des Abscheulichen, als ebenso häßlich als leichtfertig, ebenso wenig tief als sorgfältig behandelt. Und wirklich war er nicht das Erzeugen von tiefen Gedanken, sondern von in die Baukunst passenden Umrißlinien, Schattenwirkungen und Massen, die der Künstler erstrebte. Die Bildnerei wetteifert mit dem Fresko in der Absicht, raumschmückend zu wirken; aus diesen Gesichtspunkten heraus, nicht allein um ihrer selbst willen, sind die Werke zu betrachten und zu würdigen.

3686. Wesen der süddeutschen Bildhauerei.

Fast das gleiche Schicksal, zum mindesten die Vergessenheit, traf die Architekten dieses Schaffensgebietes. In Bayern entwickelte sich eine der kühnsten und selbständigsten Erscheinungen des Jahrhunderts unabhängig vom Hofe in dem Architekten Johann Michael Fischer (geb. um 1690, † zu München 1766), dessen Grabstein rühmt, daß seine kunsterfahrene und unermüdete Hand 32 Gotteshäuser, 23 Klöster und viele Paläste und der Mann selbst durch seine altdeutsche und redliche Aufrichtigkeit viele Gemüter erbaut habe. Er ist der Meister der großartigen Klosterkirche zu Diessen (seit 1720), großartig nicht durch weite Ausmessungen, sondern durch die kühne, klare Verteilung der Massen und die ungewöhnliche Raumschönheit. Diese zu schaffen, blieb Fischers dauerndes Verdienst. Sein glänzendstes Werk, die Stiftskirche zu Ottobeuren (1753—1766), ist eine Glanzleistung nach dieser Richtung: Sie zeigt ihn in geistigem Zusammenhang mit den Bregenzer Architekten und damit als einen aus gesunder Stilschule sich frei entwickelnden Künstler ersten Ranges, der keinem seiner Zeitgenossen an echter Meisterschaft zu weichen hat.

3687. J. M. Fischer.

Ihm verwandt an geistiger Kraft, überlegen an Ursprünglichkeit, nicht gleich an künstlerischer Verfeinerung ist der in Ober- und Niederösterreich thätige Jakob Prandauer († zu St. Pölten 1727). Er lehrte, welchen Weg die deutsche Kunst dort wandelte, wo sie

3688. Prandauer.

von den Fremden nicht, oder doch nur von den Stuccateuren beeinflußt wurde. Das Kloster Mölk (1702—1736) mit seiner prachtvollen Kirche, Teile des Klosters St. Florian (1713), so namentlich der von Hypolit Scanzoni geistreich ausgemalte Festsaal, die Wallfahrtskirche Sonntagsberg bei Waidhofen, die Klosterkirche von Herzogenburg (1710—1742) geben in der durchaus eigenartigen Profilierung, in der etwas derben, aber mit warmherziger Liebe vorgetragenen Pracht einen Beweis dafür, daß die deutsche Baukunst zu jener Zeit an Gedankengehalt die erste der Welt war, an Formsicherheit keiner nachstand. Es ist der den geistigen Inhalt einer Zeit nur nach der wissenschaftlichen Leistung messenden neuen Kulturgeschichte entgangen, daß hier aus der Schlichtheit eines heiteren, von Zweifeln freien Glaubens wieder eine künstlerische Blüte dem deutschen Volke erwuchs. Selbst jene, die auf sie am stolzesten sein sollten, die katholischen Parteiführer, verleitete einseitige Romantik, dieses Ergebnis als ihren ärgsten Feind anzusehen: Ein zum alten Glauben zurückgeführtes und in ihm sich sicher geborgen fühlendes Volk brachte hier wieder das Beste, was es besaß, seine Kunstliebe, der Kirche in überreichem Maße dar; und zwar in einem Schaffen, das unmittelbar aus dem Volke hervorging, ihm eigen war und seine Art in vollkommener Selbständigkeit darlegte. Solange die Gebildeten in der Folgezeit sich als moderne Hellenen oder mittelalterliche Asketen fühlten, mithin der Heimat entfremdet waren, verhöhnten sie die eigenen, volksechten Herzensklänge als unverständlich und unanständig. Erst das Erwachen zu sich selbst mußte erfolgen, ehe man erkannte, wie groß die Kraft des süddeutschen Volkstums damals war. Noch heute zögert die Wissenschaft, diese Größe anzuerkennen, weil von anderer Kunst entlehnte Regeln und Gesetze sie daran hindern.

3689. Die Dientzenhofer in Franken.

Wie an der Mitteldonau so weiter nördlich: Im Fichtelgebirge war die Sippe der Dientzenhofer heimisch geworden. Brüder waren anscheinend Christoph Dientzenhofer (geb. 1655, † zu Prag 1722) und Johann Leonhard Dientzenhofer. Gleichzeitig bauten diese zwei Kirchen, deren Plan wohl zweifellos auf Guarino Guarini zurückgeht, St. Margareth in Brschevnow bei Prag (1715—1719) und Banz bei Koburg, beide ausgezeichnet durch ihre eigentümlich geschwungene Linienführung an den Gewölben. Die Sippe setzte mit den beiden Bauten vom Fichtelgebirge aus, ihrer Heimat, den Fuß sowohl nach Böhmen, wie nach Franken, und entwickelte sich in beiden Landesteilen zur unbedingt führenden Meisterschaft. Johann Leonhard († 1711?) hielt sich am Bau des Klosters Michelsberg ob Bamberg (1689—1725), an der großartigen Klosterkirche zu Schönthal an der Jagst (1708—1728), die ihm wohl sicher in der geistvollen Grundrißanordnung angehört, an der Residenz zu Bamberg (seit 1695), an dem Lustschloß Favorite bei Mainz (1793 zerstört) und an zahlreichen anderen Bauten, etwa auf der Stufe der älteren Bregenzer Meister. Auch sein Bruder Johannes hatte seinen Sitz in Bamberg: Seine hauptsächliche Thätigkeit entwickelte er aber im Fürstbistum Fulda, das seit der Regierung des Adalbert von Schleifras (1700—1714) einen großen Glanz entfaltete. Fernando Fuga in Rom soll den neuen Dombau (seit 1700 entworfen haben, den der später in Brühl thätige Bildhauer Artaria, der Maler Columba gemeinsam mit Johannes Dientzenhofer ausführten (bis 1712). Es handelt sich um eine sehr großartige Kuppelkirche in der Art von S. Andrea della Valle. Auf denselben Baumeister führt man auch den Bau des Schlosses zu Fulda (1710—1713) und der reizvollen Orangerie zurück. Die Stuckierung des Innern dieser von Carl Maria Pozzi (1728) gehören zu den edelsten Leistungen des Barock in Deutschland; Emanuel Wolhaupter malte den Bau (1730) aus. Am Kloster Amorbach, das Dientzenhofer 1741 entwarf, haben Wessobrunner aus der Sippe der Feichtmair und Übelher die Stuccaturen, hat Günther die Malereien ausgeführt. Jener Pozzi weist wieder zurück nach der Landschaft Mendriß.

Vergl. S. 528, N. 3657.

Vergl. S. 345, N. 3144.

3690. Die Dientzenhofer in Böhmen.

Der böhmische Zweig der Dientzenhofer hatte noch größere Erfolge. Christof baute dort unter anderm die Nikolauskirche auf der Kleinseite Prags (1673 begonnen, 1760 vollendet), eine der großartigsten Anlagen im Sinn des Gesu, jedoch bereits mit voller Selbständigkeit in der Einzelbehandlung. Die Durchbildung des Grundrisses mit seinen zahlreichen Kurven, die großartige Ausgestaltung der Kuppel, die malerische Anlage des neben dieser stehenden Turms verrät überall den sicheren Meister. Ebenso in anderen Kirchen und zahlreichen Schlössern Prags und der Umgegend. Sein reiches Erbe übernahm sein Sohn Kilian Ignaz Dientzenhofer (geb. zu Prag 1690, † daselbst 1752?), der in der derben Barockstimmung, in der Größe der Massenverteilung und der rücksichtslosen Beherrschung der Bauglieder wohl unter allen deutschen Meistern am weitesten ging. Auch hier in Prag vollzog sich der völlige Sieg des Deutschtums über die vorher im Lande schaltenden Italiener. Selbst die in den kleineren Städten ansässigen fremdländischen Meister, wie des in Leitmeritz thätigen Pietro Bianco (um 1700) und Ottaviano Broggio (um 1720) treten vor der das ganze Land beherrschenden Bauthätigkeit des großen Prager Meisters zurück. Die Tschechen hatten keinerlei selbständigen Einfluß auf das künstlerische Treiben. In den Kirchen Prags (St. Johann Nepomuk auf dem Felsen 1730, St. Nikolaus auf der Kleinseite, St. Thomas) steigert sich Dientzenhofer zu den lebhaftesten Kurvaturen in Grund- und Aufriß. Es handelte sich hierbei um Zentralanlagen von sehr verschiedenartiger Grundbildung, wie solche der Meister auch sonst im Lande, am schönsten in der Stadtkirche zu Karlsbad (1732—1736), in jener zu Priesen (1739—1763) u. a. m. In gleichem Sinne schufen dann in Prag Anselm Luragho, Anton Hafenecker und andere Meister mehr. Zu den merkwürdigsten Erscheinungen in Böhmen gehört das Auftreten der Gotik in einzelnen Klosterkirchen des beginnenden 18. Jahrhunderts. So in Kladrau durch Giovanni Santini (Santino Bussi?, 1712—1726), im Cistercienserkloster Sedletz (1699 bis 1707 durch Bayer).

3691. Prager Schloßbau.

Neben dem Kirchenbau machte auch der Schloßbau in Prag gewaltige Anstrengungen. Der im dreißigjährigen Kriege emporgekommene katholische Adel begann sich prachtvoll einzurichten. Zunächst gewann es fast den Eindruck, als sollte das vor Türkengefahr sichere Prag Wien überflügeln. Schlösser wie das der Grafen Golz (später Kinsky, am Großen Ring), der Piccolomini (später Nostitz, am Graben), der Fürstenberg (später Hessen-Kassel, auf der Kleinseite) entsprechen an Pracht und Vornehmheit der Durchbildung den großen Wiener Anlagen. Bis an den siebenjährigen Krieg heran blühte hier ein kräftiger Zweig deutschen Bauwesens.

3692. Böhmische Bildhauer.

Nicht minder bedeutend war die Bildnerei. In Joh. Ferdinand Prokoff besaß es einen Bildhauer von kräftiger Eigenart. Johann Christof Mader (geb. zu Albersdorf? 1697, † 1761) zog nach Wien, wo er an der Karlskirche reiche Beschäftigung fand. Bernhard Mändl, der später in Salzburg thätig war, wird weiter genannt. Aber von der Mehrzahl der tüchtigen Arbeiten, die in Prag und anderen Städten tausendfach uns entgegentreten, ist der Meister nicht bekannt. Die Entwicklungsgeschichte der Bildnerei in Deutschland ist eben noch nicht geschrieben. Eine Reihe dieser Bildhauer saß im nördlichen Böhmen: Abraham Kitzinger (geb. zu Tetschen), Franz Dallinger und der vielbeschäftigte Stuckmarmorierer Wilhelm Hennevogel in Leitmeritz, Jakob Ebel aus Muschau, Matthias Braun (geb. zu Innsbruck 1684, † zu Prag 1738), der die prächtigen Atlanten am Palais Klam-Gallas in Prag und die 20 m hohe, sehr eigenartige und geistreich behandelte Dreifaltigkeitssäule in Teplitz (1718) schuf, und eine Unzahl weiterer Künstler füllten die Kirchen, die Paläste, die Brücken mit Standbildern in Stein und Holz, allzeit gewandte Meister, die herzhaft zuzugreifen verstanden, wenn sie auch mit überkommenen Formen und ohne eigene Naturempfindung schufen.

47) Kunstverfeinerung in den deutsch-französischen Grenzländern.

Der einzige große Künstler, den England im 16. Jahrhundert hervorbrachte, der Architekt Inigo Jones (geb. zu London 1572, † daselbst 1651), war ein strenger Klassizist und dabei ein strenger Anhänger des Königshauses, der gemeinsam mit Wenzel Hollar 1645 bei der Verteidigung des einem Hofmanne gehörigen Basing House gegen Cromwells Truppen gefangen genommen wurde. Jones' Kunst hat in Italien ihren Ursprung. Er studierte in Rom, baute in Livorno, wurde vor allem vertraut mit der Lehre des Palladio. Mit diesem wollte er die Antike aufleben lassen, ihm folgend erkannte er deren höchsten Wert in der edlen Einfalt und der klaren Regelrichtigkeit, in der ruhigen Verteilung der Massen und der sorgfältig abgewogenen architektonischen Form. Rasch fand er in England begeisterte Förderung. Als der erste englische Meister, der im Vollbesitz des Könnens seiner Zeit war, benützte er dieses, um im Dienste des Hofes und des Adels mit der nationalen Art zu brechen, so entschieden er nur immer konnte. Kein Land der Welt hat eine so ausgesprochen palladianische Architektur besessen, wie sie Jones den Engländern gab.

Vergl. S. 403, N. 3299.

3693. Die Niederlande.

Bald schlossen sich die Niederlande dieser Richtung an, während der Krieg in England allem Bauen ein Ende bereitet hatte. In breiten Massen hatte das holländische Volk sich gegen den Feind erhoben, damals noch vorwiegend eine Gemeinschaft von Bauern, Seeleuten und kleinstädtischen Gewerbetreibenden, ohne bevormundenden Adel, ohne einschneidende Unterschiede zwischen Hoch und Gering. Die Bildung war eine einheitliche, durchaus volkstümliche, das Volk lebte ein in sich geschlossenes Dasein.

3694. Der Handel.

Das Jahrhundert der Freiheit und des Aufschwunges hatte die gesellschaftlichen Verhältnisse völlig umgestaltet. Der Handel hatte große Vermögen geschaffen, die Städte waren rasch gewachsen und hatten sich mit einer köpfereichen Arbeiterschaft gefüllt, die für die Großgewerbe und für die Rheederei thätig war. Die Bildungsunterschiede traten hervor, namentlich mit dem Wachsen des Einflusses der französischen Gesittung in den Niederlanden, der zuerst in den katholischen Teilen das spanische Wesen verdrängte, dann nach dem protestantischen Holland hinübergriff und hier jene Kreise erfaßte, die sich durch Wohlstand und Macht von der derben Art des Volkes zu trennen suchten und nach verfeinerter Lebensart strebten.

3695. Die Wissenschaften.

Von besonderer Wichtigkeit war die wachsende Bedeutung der Wissenschaft. Die Universitäten blühten empor und wurden rasch zu den besten protestantischen Hochschulen, fast zu die einzigen, die den katholisch-jesuitischen die Wage halten konnten. Ein frischer Entdeckermut hob sie über diese empor: Dort mehr die Systematik, hier die eigentliche Forschung! Nicht nur in der Philosophie, wo Holland zur Schützerin der Lehren des Descartes und Spinoza wurde, sondern namentlich in der uns hier zumeist beschäftigenden Altertumskunde.

3696. Studium der Alten.

Gelehrsamkeit führte die Holländer auf die Beschäftigung mit der antiken Kunst. 1637 erschienen des Franciscus Junius de pictura veterum libri tres, der erste Versuch an der Antike auch das moderne Kunstleben Hollands zu messen. Das Ergebnis war für das eigene Volkstum ungünstig: Dort fand man tiefe Gedanken, die Beschäftigung mit der den Nachlebenden zum zweiten Heiligtum gewordenen Göttersagen; hier Vorwürfe, zu denen die Wissenschaft keine Stellung zu nehmen vermochte. Junius bereitete auch eine Ausgabe des Vitruv vor (1649 erschienen); Scamozzis Lehrbuch der Baukunst begann auf die Architekten Einfluß zu gewinnen, nachdem es 1640 ins Holländische übersetzt erschienen war; Symon Bosboom (geb. 1614, † nach 1670) wirkte für die Verbreitung der Anschauungen des römischen Lehrmeisters; Italien und Frankreich wurden als die besten Schulen gereinigter Kunst gepriesen. An der Universität Leiden lehrte der Breslauer Nikolaus Goldmann (geb. 1623, † 1665) die Architektur in strengem Festhalten der Vitruvischen Gesetze mehr als eine Wissenschaft, wie als eine Kunst. Hat dieser doch durch Vermittlung des Spaniers Vilalpanda die Vitruvischen

Gesetze am Tempel Salomonis und somit ihre Herkunft aus „dem rechten Urquell heiliger Weisheit“ entdeckt; ein Grund mehr, an ihnen mit voller Überzeugung, ja jetzt sogar mit einer Art dem wahren Christen notwendiger Gläubigkeit zu hängen.

3697. Baukunst.

Form bekam diese neue wissenschaftliche Architektur durch eine Reihe tüchtiger Baumeister, von denen freilich keiner an Feinheit der Empfindung den geistesverwandten französischen Hugenotten de Brosse oder Mansart gleich kam: Pieter Post (geb. zu Haarlem 1599, † im Haag nach 1669) war, wie wir sahen, jener Meister, der Moritz von Nassau nach Brasilien begleitete; er schuf das Haus im Busch ('tHuis ten Bosch, 1647), das Prinzessin Amalie von Solms ihrem Gatten, Prinz Friedrich Heinrich († 1647) zum Andenken errichten ließ, sichtlich in Nachahmung der Villa rotonda Palladios. Der kreuzförmige Mittelsaal wurde der Schauplatz für zeitgenössische Geschichtsmalerei, die man bezeichnenderweise fast ganz den Vlamen und ihren Schülern überließ: Jordaens, von Thulden, Pieter Soutman (geb. zu Haarlem 1580, † daselbst 1657), einer der hauptsächlichen nach Rubens arbeitenden Kupferstecher, Cesar van Everdingen (geb. zu Alkmaar 1606, † 1679), Grebber, Livens Honthorst, de Bray schufen eine keineswegs erfreuliche Übertragung jener schwulstigen Huldigungen, zu denen Rubens im Luxembourg in Paris den Anstoß gegeben hatte. Das Mauritshaus im Haag (1665), feiner, liebenswürdiger, einheitlicher, die sorgfältig in Stein ausgebildete Schauseite des weiträumigen Rathauses zu Maastricht und zahlreiche Wohnhäuser zeigen Post in gleichem Fahrwasser wie die zeitgenössischen italienisierenden Maler.

Vergl. S. 376, N. 3228.

Strenger giebt sich Philipp Vingboons (geb. zu Amsterdam 1608, † 1675) in einer Reihe von städtischen Bauten. Es ist lehrreich zu beobachten, wie sauer er es sich werden ließ, die schmalen, hochsteigenden Reihenhäuser Amsterdams, ihre steilen Giebel, ihre wegen der Tiefe der Zimmer hohen und schmalen Fenster unter klassische Gesetze zu bringen. Salomon de Bray (geb. 1597, † 1664), der Stadtarchitekt Haarlems, Daniel Stalpaert (thätig um 1650), der Amsterdamer Erbauer der Kaufhäuser für die Ostindische Gesellschaft und die Admiralität, Arent Adriaansz van's Gravesande (seit 1639 thätig), Stadtarchitekt in Leiden, und sein Nachfolger Willem van der Helm, ferner Bartholomäus van Bassen im Haag und andere Meister mehr, der Maler Paulus Moreelse, als Erbauer der Utrechter Fischhalle (1637), Conraet Roleffs, der Erbauer der zentral angelegten Noorderkirche in Groningen, zeigen gleichmäßig das Streben, aus der heimischen Kleinform und der Renaissancestimmung zu jenen Gestaltungen zu kommen, die in den Lehrbüchern der Kunst ihnen als vorbildlich vorgeführt wurden.

3698. Das Rathaus zu Amsterdam.

Es ist eine oft wiederholte Erscheinung, daß der Dilettantismus in der klassischen Architektur besonders glücklich war. Wie ein Arzt in der Louvrefassade für Paris das entscheidende Wort sprach, so für Amsterdam ein vornehmer, in allen Künsten sich versuchender Herr: Jacob van Kampen (geb. zu Amersfort 1598, † zu Randenbroek 1657) gab die Entscheidung, indem er das Rathaus (jetzt Palais) zu Amsterdam (1648—1655) schuf. Schon um 1630 hatte er im Wohnhause der Balthasar Koymans in Amsterdam einen Bau strenger Form und vollständiger Durchführung in Haustein geschaffen, der sich durch nüchterne Strenge auszeichnete. Sein Hauptbau ist ein schwerfälliges, durch zwei Reihen Wandpfeiler gegliedertes Werk von mächtigen Abmessungen, bedeutend nur durch die meisterhafte Raumverteilung: Des großen Mittelsaales (36 m lang, 18 m breit, 30 m hoch), der stattlichen Gänge um die Höfe, der für eine große, wohlgegliederte Staatsverwaltung bequem eingerichteten Amtsstuben.

Vergl. S. 503, N. 3580.

Der Bau erregte gewaltiges Aufsehen. Man pries ihn als das achte Weltwunder! Der Meister, zugleich „nobler Maler, fixer Mathematikus und Architekt“, wurde vielfach um seinen Rat angegangen: Die wissenschaftliche Kenntnis des Vitruv ging bei ihm Hand

in Hand mit dem in gleicher Weise betriebenen Tiefbau: Das Festungs- und das Kanalwesen behielt, wie schon in der vorhergehenden Zeit, seine Bedeutung auch für die Kunst. In ganz Norddeutschland spähte man nach holländischen Bauverständigen aus und zwar in erster Linie nach solchen, die im Handwerk kundig und erfahren waren. Volle Befriedigung fanden diese Bestrebungen erst, seit durch die Aufhebung des Ediktes von Nantes die Hugenotten in hellen Haufen nach Deutschland kamen, eine Volkseinwanderung, die in die vom Kriege verwüsteten Gebiete nicht nur eine stattliche Menschenzahl, sondern mit dieser eine unverkennbar höhere Gesittung, namentlich eine stärker entwickelte Lebenskunst und zahlreiche gewerbliche Fertigkeiten mit sich brachte.

3699. Hugenottischer Städtebau. Vergl. S. 446, N. 3407.

Überall, wo man den Hugenotten Platz zur Ansiedelung bot, schufen sie ihre Städte nach gleichen Gesichtspunkten: Sie legten geradlinige, im rechten Winkel sich schneidende Straßen an, schufen somit Häuservierecke von ansehnlicher Breite und Tiefe, führten darin Wohnhäuser nach klassischer Regel auf; das heißt nicht für hochgegiebelte, enge Bauten, sondern für zweigeschossige, breit gelagerte, mit einem Hauptgesims abschließende Gebäude mit hellen, bequem angeordneten Zimmern, symmetrischen Fenstern, klarer Verteilung der Massen in Aufriß und Grundriß. Ihre Städte haben durchweg einen Zug von akademischer Langeweile, von allzu starker Betonung des Gesetzes der Nützlichkeit, des Geistes der Ordnung und der Unterwerfung unter den gemeinsamen Willen. Das Einzelne verschwindet unter der gleichartigen Masse. Es ist auch kein wirklich großer Meister aus der Zahl der von ihrer Heimat Entwurzelten hervorgegangen. Aber das Geschaffene leuchtete den Deutschen überall als das Bessere ein: Sie lernten rasch, auf ihre alte malerische Bauweise verzichten, ihre engen, sich auftürmenden Straßen mit geschwungenen, unregelmäßigen Wandungen als fehlerhaft angelegt mißachten, der nüchtern deutlichen Verständigkeit fremden Wesens sich beugen. Das Hugenottenhaus ist das Vorbild des deutschen Wohnhauses des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Ja man kann sagen, daß das 19. Jahrhundert im wesentlichen bei dem stehen blieb, was die französischen und holländischen Einwanderer des 17. Jahrhunderts brachten. Kaum ein zweiter Umstand hat so tiefgehenden Einfluß auf die Gesamterscheinung unseres Städtebildes gehabt als dieses Eindringen französischen und holländischen Wesens in die vom Kriege ermatteten deutschen Gemeinwesen: Sie bereiteten die künstlerische Abhängigkeit Deutschlands von Frankreich vor, die noch heute nicht völlig überwunden ist. Es ist dies der Grund, warum der katholische Süden länger dem Franzosentum widerstand als der protestantische Norden.

3700. Brandenburg.

Das Land, in dem dieser Einfluß sich am stärksten geltend machte, ist das Brandenburg des Großen Kurfürsten, der durch seine enge Verbindung mit den Oraniern, durch seine Besitzungen am Niederrhein in der Lage war, holländische Meister in großer Zahl an sich zu ziehen. Keiner von diesen hat architektonisch Hervorragendes geleistet, keiner ist mit den gleichzeitigen Künstlern Frankreichs oder Englands, Italiens, Süddeutschlands auch nur annähernd zu vergleichen. Aber doch sind sie als Bringer einer neuen, reineren Kunst in der Zeit der rein wissenschaftlichen Kunstbetrachtung lebhaft gefeiert worden: So Johann Gregor Memhardt († 1678), der Wallone Philippe de Chieze († 1673), Rütger von Langesveld (geb. zu Nymwegen 1635, † zu Berlin 1695), Johann Arnold Nering (geb. um 1655, † zu Kleve 1695) und viele andere mehr, um deren Namen die örtliche Eifersucht der Berliner Geschichtsschreibung einen Kranz von meist sehr zweifelhaften Lorbeeren breitete. Das, was sie an künstlerischen Leistungen boten, verschwindet stark hinter dem, was ihre Technik, ihre sachliche Schulung zu Wege brachte. Zumeist im Städtebau: Der Plan des neuen Berlin mit seiner Straße Unter den Linden ist Memhardts Werk: Es ist eine mit der großartigsten Voraussicht geschaffene, an sich nüchterne, aber durch die Kühnheit ihrer

Hoffnungsfreudigkeit erstaunliche Leistung wohl mehr des Kurfürsten als seines Baumeisters: In eine sandige Heide hinaus zogen beide ihre Geraden, die Grundlinien einer Weltstadt, die erst die gewaltigen Anstrengungen von zwei Jahrhunderten heldenmäßigen Kampfes völlig mit Leben zu erfüllen vermochten.

Vergl. S. 446, N. 3408.

Das steht als That wesentlich über dem, was im Kunstbau geleistet wurde. Die Schlösser zu Oranienburg (1651), Köpenick, das Stadtschloß zu Potsdam, die Umbauten am Berliner Schloß, das Schloß zu Charlottenburg und anderes mehr, was der Hof und seine Großen bis an das 18. Jahrhundert heran aufführen ließen, ist von bescheidenem Wert. Es unterscheidet sich wenig von dem, was Cornelis Ryckwaert († zu Küstrin 1693) in den Schlössern Sonnenburg (seit 1665), Oranienbaum, Schwedt (um 1690), Zerbst (seit 1696) für die um den brandenburgischen gescharten kleineren Höfe errichtete: Die durch Gräben geteilten Gärten, die Gradlinigkeit der in sauber ausgelegte Beete geteilten Flächen, die holländischen Anordnungen entlehnte Vorliebe für völlig wagrechte Ebenen als Standort für die Gesamtanlage, die vom Würfel wenig abweichende Grundgestalt der Bauten mit ihren nun allgemein bevorzugten geradläufigen Treppen, hübschen Vorsälen, schlicht stuccierten Räumen — all das haben diese oft mit sehr bescheidenen Mitteln ausgeführten Schlösser gemein.

3701. Kirchenbau. Vergl. S. 292, N. 3003.

Dagegen fand die Kunst in einer Aufgabe rege Bethätigung, die mehr als der Schloßbau zu eigenartigen Anlagen anregte, nämlich im protestantischen Kirchenbau. Nerings Berliner Parochialkirche, die ursprünglich ganz im Sinne der Niederländer als zweischiffige Halle gedacht war, später aber zu einem Bau in Form eines Geviertes mit vier anschließenden Halbkreisnischen umgewandelt wurde, Amsterdamer Vorbildern folgend, ist eine folgerechte Übertragung der ernsten Zielstrebigkeit der Holländer auf dieses wichtige Gebiet.

3702. Nordamerika.

Das zweite Land tiefgreifenden holländischen Einflusses war Nordamerika: 1609 entdeckte die holländisch-ostindische Kompagnie das Land, dem sie den Namen der Neuen Niederlande gab, 1612 gründete sie Neu-Amsterdam, das erst 1664 die Engländer zu New York machten. Die vor den Wirren in England weichenden Puritaner schufen 1620 Plymouth, 1628 Salem, 1630 Boston, 1633 Portsmouth, Dover und Windsor, 1634 Saybrook, 1636 Providence, Hartford, Springfield, 1638 New Haven, die Schweden 1638 Christiania am Delaware. Es war nicht eben viel Kunst, die diese Einwanderer mitbrachten. Sie legten ihre geradlinigen Straßen aus, bauten an diese ihre schlichten Häuser, füllten diese mit einfachem, klassizistisch gebildeten Gerät. Die Kunst der Niederlande und das schon von Jones beeinflußte England verschmolz hier zu einem eigenartigen Ganzen, jenem Kolonialstil, auf den die heutigen Amerikaner mit Stolz zurückblicken: Backsteinhäuser, Thonbauten in geputzten Säulenordnungen, schlichte Gesimse, fast ganz schmucklose Fenster; im Kirchenbau die denkbar größte Beschränkung. Mit verständigem Sinn und sicherem Empfinden für das schlicht Schickliche ordneten die Amerikaner ihr Bauwesen; Bildnerei und Malerei fanden dabei über ein Jahrhundert lang keinerlei Pflege. Nur ein paar Bildnisse erhielten sich hier und dort.

3703. Malerei.

Anders in Holland. Das Bildungsbedürfnis der vornehm und reich gewordenen Holländer offenbarte sich auch in der Malerei und zwar dadurch, daß nun die Maler versuchten, den Wahrheitssinn alter Schule auf die besseren Sitten der guten Bürgerhäuser und weiterhin auf die verfeinerten der vornehmen Welt zu übertragen. Sie thaten hiermit künstlerisch einen entscheidenden Schritt. Konnte die ältere Kunst bei der Menschendarstellung in den braunen Tönen bleiben, die in der Bauernkleidung jener Zeit vorherrschte, konnten sie in der Schilderung des Raumes das Düster mäßig erleuchteter Schänken und Tennen verwerten, so war jetzt der Blick entschiedener auf klare Farbengebung hingewiesen, auf leuchtende Töne, wie sie die farbigere Modekleidung der Zeit bot. Die Malerei wurde bunter, ja nach und nach

durchbrach der leuchtende Einzelton den alten Einklang durch schreiende Stärke, und zwang die Maler, den Accord vieltöniger zu nehmen als bisher.

3704. Terborch.

Unter den Nordniederländern nahm **Gerard Terborch** (geb. zu Zwolle 1617?, † zu Deventer 1681) dadurch eine besondere Stellung ein. Auf seinen Reisen lernte er, nachdem er hauptsächlich in Haarlem seine Schule gemacht hatte, fremdes Wesen und fremde Kunst kennen, sich selbst dabei zum vornehmen Mann ausreifend: Er malte 1646 in Münster in Westfalen die Staatsmänner, die den Frieden vorbereiteten (Nationalgalerie in London); er sah in London van Dyks, in Madrid Velasquez' Schaffen. Und wenn er gleich seinen Lebensabend in der Heimat verbrachte, so blieb er doch jenem verfeinerten geselligen Leben in seinen Bildern treu, das er an den Höfen kennen gelernt hatte. In sorgfältigst gemalten, mit hoher Meisterschaft von allem Gequälten fern gehaltenen Werken, denen man so wenig als möglich anmerken soll, daß sie von Menschenhand und mit dem Pinsel dargestellt sind; die vielmehr als ein Fertiges entstanden zu sein schienen; bemüht er sich der äußersten Wahrheit in der seelischen Beobachtung wie in der Darstellung des Stofflichen. Berühmt ist seine Wiedergabe des Glanzes der Seide. Er zeigte seinen Landsleuten, wie vornehme Menschen leben, sittsam, manierlich, in leichter Plauderei wie in ernstem Gespräch bedächtig; selten deren mehr als drei auf einem Bilde; nicht laut und sorglos froh, sondern hübsch still, selbst bei einfachster Handlung nachdenklich, mit einem kleinen Zug von Müdigkeit, von Ziererei; mit dem Streben, die Beschauer zum Erraten der Einzelheiten des dargestellten Vorganges anzuregen: Es ist immer, als solle man die Erzählung suchen, zu der das Bild paßt!

3705. Gonzales Coques.

Auch die Richtung, die Teniers in Flandern vertrat, wies auf Verfeinerung, auf die vornehmen Gesellschaftskreise: Wollte man am Hofe zu Brüssel dauernd die Bauern als die allein malerischen Mitmenschen gelten lassen, während im Bildnis die persönliche Würde ihre Triumphe feierte? **Gonzales Coques** (geb. zu Antwerpen 1618, † daselbst 1684), war ein Maler, dem schon sein Vater den vornehmen Namen Gonsalvo gab und der sich selbst aus Cocx zum Coques umtaufte. Er wurde bald von den Höfen als Bildnismaler gesucht und führte nun das Sittenbild in die vornehmen Kreise; dadurch, daß er die ganze Familie in einem nicht zu großen Maßstab vereint, in ihrem häuslichen Lebenskreise darstellte. Er hob die Kunst der Feinmalerei aus der Bauernschänke, der sie bisher fast allein gedient, in den Saal, in den reich geschmückten Garten; aus der Schilderung Zechender, Rauchender, Tobender zur Darstellung solcher, die sich gebildet mit Musik, mit den Wissenschaften, den Künsten beschäftigen. Er malte die Familien in ihrem Heim, bildnismäßig, doch bei anmutiger Beschäftigung, in nicht zu großen, aber doch bei aller Liebe zur Einzelheit in breiter und stimmungseinheitlicher Behandlung, lebendig sprechend, als ein echt künstlerisch empfindender Meister. Seine Art fand rasch Anklang.

3706. Weitere Maler.

Der ältere **Christoffel Jacob van der Lamen** (geb. zu Antwerpen um 1615, † daselbst 1651) hat noch den lustigen Zug im Pinsel, die Freude an Schwänken und Narreteien; aber auch er ergötzte sich, wie Terborch an schönen glänzenden Stoffen, an wohlanständigen Konzerten und Bällen, an Spielen in gut gepflegten Gärten und prächtigen Zimmern; sein Schüler **Hieronymus Janssens** (geb. zu Antwerpen 1624, † daselbst 1693), meist der Tänzer genannt, weil die Schilderung von Tanzgesellschaften seine Besonderheit war, führte diese Art mit Geschick weiter; **Carl Emmanuel Biset** (geb. zu Mecheln 1633, thätig in Paris und Antwerpen, † zu Breda 1685, dessen Werke wohl noch zumeist unter falschen Namen gehen, scheint sie zu einer besonderen Höhe erhoben zu haben als Maler größerer Gesellschaften, als Übertrager der Feinmalerei auf die Doelenstücke. In Rotterdam lebte **Jacob van Ochtervelt** († vor 1710), der in feinfühliger Weise vornehme Leute zu schildern liebte; **Joost von Geel** (geb. 1631 zu Rotterdam, † daselbst 1698) stand ihm nahe.

3707. Gerard Dou.

Eine in gleicher Linie fortschreitende Entwicklung zum Vornehmeren läßt sich auch in Leiden beobachten. Im Ton von Rembrandt beeinflußt, in der mehr ins Einzelne gehenden Durchbildung, der farbenreicheren und bei aller Vollendung des Helldunkels doch gefallsüchtigeren Technik erscheint Geraerd Dou (geb. zu Leiden 1613, † daselbst 1675) vielfach als Gegensatz zu seinem Lehrer und zu den Bauernmalern, wenigstens zu den echten unter ihnen. Er „stellte" seine Bilder, baute ein Gerüst aus Teppichen und allerlei buntem Gerät auf, fügte sie am liebsten gleich in den Rahmen eines Steinfensters, füllte unbequeme Ecken mit gefalteten Stoffen und rückte sein Modell so, daß man es gut sieht und daß kein Mensch in Zweifel darüber komme, was es thue oder leide. Er übertrumpft im Ton die Natur, die erscheint, als sehe man sie in der Camera obscura, wie er das Helldunkel mit Absichtlichkeit überfeinert. Er steht seinen Gestalten ähnlich gegenüber wie Teniers: Mit dem Lächeln dessen, der vom Glück bevorzugt ist und sich von seiner Höhe herab des kleinen Treibens freut; nicht um dessen selbst willen, sondern um der malerischen Reize, die er trotz seiner Bedeutungslosigkeit besitzt. Die Heiterkeit Dous ist eine andere wie die Brouwers oder Frans Halsens: Er kichert, wo jene aus voller Brust lachen. Er war es, der z. B. das Frankreich Ludwigs XIV. mit der niederländischen Kleinmalerei aussöhnte, selbst wenn er, wie ein Kritiker jener Zeit sagte, keine großen Anordnungen unternahm; selbst wenn er weder durch Richtigkeit noch durch guten Geschmack den Verehrern der Bologneser genug that: Aber die Schönheit der Malweise, der Farben, des Lichts, der Halbschatten, die bewunderswerte Übereinstimmung, die Sorgfalt und Reinheit, die délicatesse ließen über diese vermeintlichen Fehler hinwegsehen.

3708. Metsu.

Gabriel Metsu (geb. 1630? zu Leiden, † zu Amsterdam 1667), der gleichfalls Rembrandts Einfluß nicht entging, näherte sich in seiner Weltauffassung mehr dem Terborch, namentlich in den späteren Bildern. Er schritt wohl gelegentlich in die Schenkwirtschaften hinab, aber er liebte es mehr, unter wohlgekleideten und wohlerzogenen Leuten zu weilen, mit denen er zu Markte ging, die er aber zumeist in ihrer stillen Häuslichkeit beobachtete; hierin Terborch an Feinheit der Beobachtung und an Reiz der malerischen Behandlung nichts nachgebend. Das höhere Sittenbild pflegte auch Frans van Mieris d. Ä. (geb. zu Leiden 1635, † daselbst 1681), der wohl auch Bauernstuben, Werkstätten malte — auch ihn hat der Atelierklatsch als Trinker gebrandmarkt —, aber am besten in der Darstellung von wenigen, in einfachen Vorgängen zusammengestellten wohlgekleideten Gestalten seine außerordentliche malerische Kunstfertigkeit und sein zu bewunderswerter Zartheit ausgebildetes Feingefühl für farbige Wirkung zu geben wußte. Aber es ist schon oft etwas Überzierliches etwas wenn auch nicht im sinnlichen Begriff Geiles, Überzuckertes in seinen Bildern, ein Überschlagen der zur höchsten Kraft gesteigerten Töne in das bewußt Reizende. Es wird die Malerei Feinschmeckerkost, verliert den Brotduft. Ähnlich bei Kaspar Netscher (geb. zu Heidelberg 1639, † im Haag 1684), der sich unmittelbar an Terborch bildete und im Haag zu einem Maler der großen Gesellschaft wurde, vielfach des Mieris' Erfolge zur eigenen Vervollkommnung benutzend. Er war ein außerordentlich geistreicher Erzähler, voll guter Laune, fiel nie aus seiner Haltung; ein Maler von den glänzendsten Eigenschaften, der die vornehme Welt seiner Zeit in all ihren guten Seiten, wie auch in ihren Schwächen meisterhaft zu schildern wußte. Man versteht es, daß seine Bilder zu jeder Zeit das Entzücken dieser Kreise selbst bildeten. All die malerische Verfeinerung, die in den Niederlanden erreicht worden war, stand ihm zur Verfügung. Doch die Absicht, zu gefallen, der verschönernde, hier nicht die Zeichnung, sondern die Farbe beherrschende Zug auf das Anreizen stört den vollen Genuß: Er ist ein Schritt zu weit gegangen in der Vollendung, um eine reine, große Freude aufkommen zu lassen. Daß man seinen Bildern nichts Gezwungenes und Mühsames anmerke, rühmte

3709. Die Mieris und Netscher.

man noch im vorigen Jahrhundert: Wir Neuere finden im Gegenteil zu wenig Menschentum und zu viel Kunstfertigkeit; finden die Überreife seines Schaffens als Nachteil. Auch Netschers Bilder sind klein an Umfang, enthalten meist nur eine oder wenige Figuren, auch Bildnisse, womöglich mit allegorischem Beiwerk, suchen oft nach Nebenwerten unkünstlerischer Art, solchen, die im Inhalte liegen: Schäferstücke, Sinnbilder, Mythologisches wurden von ihm neben dem Sittenbilde als beliebte Gegenstände gepflegt.

3710. Ihre Schule.

Auf gleichem Wege strebten bald viele: Pieter van Slingelandt (geb. zu Leiden 1640, † daselbst 1691), Ary de Vois (geb. zu Leiden 1630, † daselbst 1680), der in manchen Bildern ausgezeichnet feine und tonreiche Pieter Verelst (1643—1668 im Haag nachweisbar), Jakob Toorenvliet (geb. 1636 in Leiden, † daselbst 1719), Eglon van der Neer (geb. 1643 zu Amsterdam, † zu Düsseldorf 1703), Kaspar Netschers Söhne Theodor Netscher (geb. zu Bordeaux 1661, † zu Hulst 1732) und Konstantin Netscher (geb. im Haag 1668, † daselbst 1722), ebenso wie Mieris' Söhne, Willem van Mieris (geb. zu Leiden 1662, † daselbst 1747), der mit verwandter Feinheit, doch nicht mit gleichem Geist wie sein Vater eine Reihe prächtiger Feinbilder schuf, und Jan van Mieris (geb. zu Leiden 1660, † zu Rom 1690), sowie endlich Willems Sohn, Frans van Mieris d. J. (geb. zu Leiden 1689, † 1763) — alles Künstler derselben Richtung und annähernd gleicher Feinheit, aber doch Maler, die ein vom Vater ererbtes Gebiet in ihrer Weise ausschlachteten, ohne Neuland zu erwerben.

Einzelne fanden jedoch ein eigenes Sondergebiet, wie denn die ersterbende Urwüchsigkeit in ein ausgesprochenes Spezialistentum sich verflüchtete: So Gottfried Schalken (geb. zu Made 1643, † im Haag 1706), der in der Darstellung von Halbfiguren bei Kerzenschein sich eine besondere Aufgabe suchte. Das Spiel verschiedenartigen Lichtes um die Gestalten, namentlich aber die Umbildung des Tones, die den gelbe Feuerschein giebt, die Feinheit der Tonsteigerung, die ihm gestattet, das Licht selbst zu malen: Das sind die rein malerischen Vorwürfe, die ihn beschäftigten.

Diese Kunstweise war nicht minder in den westlichen Landesteilen heimisch. An Stelle der hier einst mit gleicher Vorliebe durchgeführten Bauernmalerei machte sich eine Vorliebe für schlichte, namentlich heitere Vorgänge aus dem Leben geltend, die mit voller Beherrschung des malerischen und zumeist auch des gewählteren gesellschaftlichen Tones auftrat. In Antwerpen vertrat diese Kunst die Sippe der Horemans (Jan Josef der Ältere, geb. 1682, † 1759); seine Söhne Jan Josef der Jüngere (geb. 1714, † nach 1790) und Peter Jacob (geb. 1700, † 1776). Ähnliche Aufgaben stellte sich in Amsterdam Cornelis Troost (geb. zu Amsterdam 1697, † daselbst 1750), der mit prüfendem Sinn das Volk bei seinen Festen belauschte und diese mit guter Laune und ohne die Derbheiten früherer Zeit schilderte.

3711. Antoine Wateau.

Aus dem westlichen Teile der Niederlande, dem Wallonengebiet, stammt der bedeutendste unter den Künstlern dieser Art, Antoine Wateau (geb. zu Valensin 1684, † zu Nogent 1721), früh aus seiner eben erst an Frankreich angegliederten Vaterstadt nach Paris wandernd, schloß er sich dort an Gillot an. Auch dieser hatte schon Sittenbilder, meist freilich lustige Vorgänge aus der Geschichte der alten Götter gemalt. Voltaire hat völlig recht, wenn er Wateau mit Teniers vergleicht: Er ist Niederländer in seiner Farbe wie in der Behandlung des Gegenstandes. Seine ersten, gemeinsam mit Gillot ausgeführten Arbeiten, die sogenannten Affenkäfige, Zimmerausstattungen des Schlosses Chantilly haben ihren Ursprung ebenfalls in den Niederlanden. Denn sie stellen verkleidete Affen im Verkehr mit Chinesen dar. Mit dem chinesischen Porzellan kam dessen Art von Bemalung nach Holland, verbreitete sich von dort über ganz Europa, erweckte überall den lebhaftesten Anteil. Dieser aber ist ein Beweis dafür, daß man neuer Anregungen bedürftig war, bereit, solche zu verarbeiten. Hatten doch

Vergl. S. 417, M. 3341.

die französischen Töpfereien die holländische Art allerorten angenommen. Die von Rouen begannen schon zu Ende des 17. Jahrhunderts in einer eigenartigen Weise die Fayence nachzuahmen. Der Befehl Ludwigs XIV. von 1709 an den Adel, sein Silber an die Münze abzuliefern, machte die Ware von Rouen zum beliebtesten Tafelgeschirr, in das dann um 1730 die Gedanken chinesischer Ausschmückung allgemein aufgenommen wurden. Es stehen diese Arbeiten in einem gewissen Gegensatze zu jenen des zweiten Hauptortes französischer Töpferei, Moustiers in der Provence, wo die Grotesken Berrains dauernd Verwendung fanden. Das Porzellan verstärkte die Vorliebe für den fernen Osten und für den weißen Grundton der Töpferwaren.

Vergl. S. 377, M. 3230.

Aber mit diesen Fremdländereien war Wateaus Schaffenslust nicht dauernd zufriedenzustellen. An Rubens fand er sein niederländisches Herz wieder: Eine Reise in seine Heimat, 1709, brachte ihn nochmals der dortigen Kunst nahe: Seine Bilder aus dieser Zeit zeigen nur im Inhalte Französisches: Er hat sich wieder mit der malerischen Feinheit und dem Sinn für das Gegenständliche erfüllt, der seinen Volksgenossen eigen war; er hat Rubens zu seinem Vorbild gewählt und schuf nun, nach Paris zurückgekehrt, jene Galanten Feste, die ihm seinen Ruhm eintrugen: Darstellungen vornehmer, in das Grün der Gärten gelagerter Herren und Frauen; die sich anlehnen an Rubens Liebesgärten, aber diese mit dem Ton Pariser Feinheit, gefälliger Anmut aber auch Geziertheit erfüllen, der einzigen Zuthat seiner neuen Heimat. Die sonnige Klarheit des Tones, die eigentümlich zugespitzte Beweglichkeit der Gestalten und der Farbengebung, die liebenswürdige Leichtlebigkeit dieser Bilder hat sie zu allen Zeiten bevorzugte Lieblinge der Glückgesegneten dieser Welt sein lassen.

Man liebt es, diese Kunst als echt französisch zu feiern. Aber wie ihre Quellen, so liegt ihr Blühen außerhalb dessen, was Frankreich selbst bot. Sie stand in starkem Gegensatz zu der Art, wie sie in Paris an den Akademien, wie sie von den gefeierten Franzosen gepflegt wurde. Sie vergaß zu Wateaus Lebzeiten wohl nie ganz, daß sie nur ihrem Inhalte, nicht ihrem eigentlichen Wesen nach pariserisch ist. Sie ist keineswegs eine besondere Erscheinung Frankreichs, sicher weniger, als etwa Poussins Kunst eine italienische ist. Weitaus das Überwiegende bleibt in dem Sohne des Hennegaues die heimische Kunstbeanlagung.

Sein Landsmann Jean Baptiste Joseph Pater (geb. zu Valensin 1695, † zu Paris 1736) folgte ihm in seiner Kunstweise. Unter seinen Schülern ist der Pariser Nicolas Lancret (geb. zu Paris 1690, † daselbst 1743?) der bedeutendste. Beide erweitern aber das Gebiet nicht, sondern erreichen im besten Falle in ihren reizvollen und liebenswürdigen Arbeiten den Meister.

3712. Lüttich.

Der wichtigste Mittelpunkt für das Leben der französisch sprechenden Niederländer wurde bei dem Niedergehen von Brüssel das Bistum Lüttich, das, eingekeilt zwischen die spanischen Niederlande und Frankreich, unter Kirchenfürsten wechselnder Herkunft sich eine gewisse Selbständigkeit wahrte. Dorther stammte die Stechersippe de Bry, deren Stammvater Dirk de Bry (geb. zu Lüttich 1528, † zu Frankfurt a. M. 1598) Frankfurt a. M. mit zu einer der wichtigsten Stätten des Kupferstiches machen half. Seine Söhne, Jan Dirk de Bry (geb. zu Lüttich 1562, † zu Frankfurt a. M. 1623) und Jan Israel de Bry († 1611), setzten das Geschäft und die Kunst fort, indem sie durch beide neben dem Kunstgewerbe auch die Wissenschaften zu fördern suchten. Mit ihnen verwandt war die aus der Schweiz stammende Sippe der Merian, die ebenfalls in Frankfurt a. M. gewerbemäßig den Kupferstich betrieben.

Lüttich ist aber mehr noch dadurch bemerkenswert, daß es in die Kunst einen ausgesprochen wissenschaftlichen Zug brachte: Hier wirkte Gerard Douffet (geb. 1594 zu Lüttich, † daselbst 1660), der in Italien die Anregungen seiner Heimat fortführend, sich an die Bologneser Schule anschloß und deren akademische Art nach dem Norden trug. Bertholet Flemael

(geb. zu Lüttich 1614, † daselbst 1675) hatte sich wohl in Paris, wo er eine Zeit lang thätig war, in der klassizistischen Stimmung gestärkt und bearbeitete in der Heimat in sorgfältig richtiger Darstellung, wenn auch kalter Malweise, antike Gegenstände. In Geraerd de Lairesse (geb. 1641 zu Lüttich, 1690 erblindet, † zu Amsterdam 1711), „einer Blume, die nicht sobald wieder so herrlich gesehen wird," fand diese Kunst wenigstens theoretisch ihren Gipfel. Die zeitgenössische Kritik rühmte an Lairesse die Kraft, mit der er das Stoffliche beherrschte, den Geist in der Auswahl der Gegenstände. Mit rascher Hand, doch hoher Sorgfalt der Durchbildung, vollendeter technischer Abrundung wußte er seine Gedanken scharf und deutlich zur Schau zu bringen, mit lebhaften, wenn auch harten und kalten Farben die Welt zu entzücken. Vor allem aber wirkte er durch sein berühmtes Werk, das „Groot Schilderboek" (Amsterdam 1707), in dem er mit voller Entschiedenheit in der Stadt und der Sprache Rembrandts die klassizistische Lehre aufstellte. Schon 1712 erschien die zweite holländische, 1728 eine deutsche, später französische und englische Ausgaben. Die wichtigste in diesem einst berühmten Buche aufgestellte Forderung war, daß der Inhalt oder doch dieser vor allem dem Kunstwerk den Wert gebe. Sein Vater, Renier de Lairesse, war Hofmaler des Kurfürsten Ferdinand von Köln und Fürstbischofs von Lüttich gewesen; sein Bruder Ernest de Lairesse wurde durch des Kurfürsten Maximilian Heinrich Gunst nach Rom geschickt: Es war also der geistliche Hof, aus dessen Kreise diese Lehre hervorging, selbst wenn die Maler es schon früher liebten, die Klassiker zur Unterlage für ihr Schaffen zu wählen. Sie übertrugen nun das Tridentinum auf die Antike, suchten in dieser den höheren Inhalt für ihr Schaffen, wendeten sich dieser entschieden zu und gegen die ihnen als roh und blöde erscheinende alte niederländische Bauerndarstellung, gegen die Wiedergabe des Unbedeutenden, Unwürdigen. Die Gelehrsamkeit wollte nun der Kunst helfend zur Seite treten; aber da beide auf die Dauer sich nicht vertrugen, schlug die Gelehrsamkeit die Kunst bald in Fesseln, um sie nun herrisch ihre Wege zu leiten. Sie stellt sich der Unbefangenheit der rein malerischen Darstellungsweise entgegen, jener im höchsten Grade philosophischen, weil die Welt umfassenden holländischen Menschenschilderung; um ihr vorzuhalten, daß das wissenschaftlich Ergründete, das aus Büchern zu Erlesende, das Antike der zeitgenössischen Welt an tiefer Bedeutung weit überlegen sei. Die Schilderkunst sei eine große Wissenschaft: Diese zu erkennen, die Dinge nach sorgfältiger Untersuchung von Landesart, Kleidung, Eigentümlichkeit, im Hinblick auf die Dichter und Geschichtsschreiber wahrheitlich wiederzugeben, sei die Aufgabe. Nicht Bettler, Bordelle, Kneipen, Tabakraucher, Spielleute, beschmierte Kinder auf dem Kackstuhl solle sie darstellen. Zwei Arten Kunst gebe es: edel und unedel, antik und modern. Die Antike kann alles darstellen, sie ist grenzenlos; die Moderne unfrei, gebunden an niedere Gewohnheiten. Lairesse höhnte über den Mißbrauch der Naturnachahmungen. Man glaubt überall aus seinem Buch unmittelbar den Spott auf Rembrandt zu vernehmen, auf den ungenannten Maler, der seinen Sohn, seine Magd ausputze und damit edle Bilder zu schaffen hoffe. Die Natur müsse mit Kunst gepaart werden, die reinen Naturalisten aber verdienten nicht den Namen Künstler!

3713. Geraerd de Lairesse.

Vergl. S. 334, N. 3114.

Lairesse scheidet denn auch die Künstler nach der Vornehmheit der von ihnen dargestellten Dinge: Von Brouwer zu Rembrandt zu Rubens ein gewaltiger Aufstieg vom Gemeinen zum Bürgerlichen und zum Großen. Unter seinem Einfluß wuchs das Bestreben, aus dem Kreise der alten Volkskunst in vornehmere Gebiete zu schreiten. In der künstlerischen Verwirklichung dieser Aufgaben wandelte Lairesse ähnliche Wege, wie Jacob van Loo (geb. 1614 zu Sluis, seit 1663 Mitglied der Pariser Akademie, † zu Paris 1670), der klassische Gegenstände mit der Absicht auf antiquarische Richtigkeit sauber und sorgfältig darstellte; und der in Eglon Hendrik van der Neer einen geistesverwandten Schüler fand.

3714. Verwandte Meister.

In dem Rotterdamer Meister Adriaen van der Werff (geb. zu Kralingen 1659, thätig auch in Düsseldorf, † 1722 in Rotterdam) fand die Richtung den Höhepunkt: Werff entzückte seine Zeitgenossen durch die Leuchtkraft der Farben, die Feinheit der Halbtöne, die untrügliche Sicherheit der Zeichnung, die Weichheit der Linie und Sorgfalt der Modellierung; ebenso wie durch die klassisch richtige, mit feiner Beobachtung aller Anforderungen geschichtlicher Wissenschaft behandelte Darstellung bemerkenswerter Vorgänge aus klassischer oder biblischer Zeit: Der über seinen Bildern liegende Glanz und Schmelz täuschte darüber hinweg, daß es dem Maler an eigentlicher seelischer Tiefe und an echter Natur fehle: Es ist das Handwerkliche und der gelehrte Verstand, der hier die Kunst überwiegt. Die Bilder wirken geleckt und unempfunden.

3715. Akademien.

Von großer Bedeutung war das Entstehen neuer und die erneute Thätigkeit alter Akademien. Die im Haag entstand 1682. Bisher, solange die Kunst thatsächlich blühte, solange sie auf der Höhe stand, hatte man sich in Holland ohne diese glücklich gefühlt. Mit dem Niedergange machte sich die Notwendigkeit einer besseren Ausbildung der Künstler geltend. Man hoffte, diese zu erreichen, indem man sie mehr lernen ließ, namentlich indem man ihnen bessere Vorbilder gab. Es ist ja eine der eigentümlichsten Erscheinungen, daß die niederländische Kunst sich im Grunde ohne Darstellung des Nackten beholfen hatte, jedenfalls dessen Kenntnis nicht als Vorbedingung der Darstellung des Menschen betrachtete. Rembrandts, wie Halsens Ziel war der bekleidete Mensch, während die italienische Kunst den nackten und nötigenfalls den angezogenen Menschen darstellte. Jener war die Erscheinungsform das Wichtige, sie drang von außen nach innen; dieser der Aufbau, sie drang von innen nach außen. Die Italiener gingen vom Knochenbau, von der Lehre der Muskeln und Sehnen aus, wenigstens seit Donatello und Alberti. In Holland, wo ein Leeuwenhoek, Swammerdam, Ruysch die Mikroskopie in die Lehre des Körperbaues einführten, ein Boerhaave, van Swieten, Albin, Camper, Sandifort diese zu immer größerer Verfeinerung brachten, war es nicht Unkenntnis, sondern die volle klare Absicht, die auf andere Wege führte. Nun aber stellte man neben das Modell die Antike als die Vollendung dessen, was der Künstler aus dem menschlichen Körper zu erlernen vermöge; stellte den Anfänger alsbald vor das von den vornehmsten Meistern erreichte Ziel: Es ist das der entscheidende, die beiden folgenden Jahrhunderte beherrschende Umschwung, die Einführung eines fertigen, außerhalb der Völker und des einzelnen Künstlers liegenden Zieles, des Klassizismus, durch den sich hier der Sieg des französischen Wesens über das Niederländische geltend macht. Denn im Grunde sind es die Gedanken des Pariser Kritikers Boileau, die hier der Kunstbetrachtung die Richtung gaben. Man begann nun auch in Amsterdam mit Vorliebe große Geschichtsbilder im Sinne des Cortona zu malen: Augustin Terwesten d. Ä. (geb. im Haag 1649, † in Berlin 1711) hat in beiden Städten, in denen sich seine Wirksamkeit abspielte, im Haag und in Berlin, für die Gründung der Akademien und für die planmäßige Ausbildung des Lehrganges das Beste gethan: Seine Söhne Matthäus (geb. im Haag 1670, † daselbst 1757), der in Italien sich den großen Stil aneignete und Augustin d. J. (geb. im Haag 1711, † 1781) haben die Kunstweise an beiden Akademien und, durch zahlreiche Aufträge geehrt, in großen Wand- und Deckengemälden fortgesetzt. Ähnliche Künstler waren Victor Honore Janssens (geb. zu Brüssel 1664, † daselbst 1739) und Pieter Josef Verhaeghen (geb. 1728 zu Aerschot, † zu Löwen 1811), der lange Zeit diese Kunstweise in Wien vertrat; endlich Jacob de Wit (geb. zu Amsterdam 1695, † daselbst 1754), der seine besondere Aufgabe in der Nachahmung von Steinreliefs suchte und damit in der Zeit beginnender Farbenfurcht viel Aufsehen erregte und viele Nachahmer fand.

3716. Baukunst.

In München war ein Sohn des Hennegau der Träger dieser Umgestaltung des Geschmackes, der Architekt Cuvillies. Seine Art hängt mit den politischen Verhältnissen, in

Vergl. S. 524, N. 3643.

denen der Kurfürst Max Emanuel von Bayern lebte, eng zusammen. Während sich anfangs dieser Fürst seinen Graubündener Architekten Zuccali nach den Niederlanden kommen ließ, später einen hoffnungsvollen Bayern, Effner, nach Paris sendete, nahm er 1706 den Francois Cuvillies (geb. zu Zinik bei Bergen 1695) nach Paris mit, um ihn dort bei Blondel ausbilden zu lassen. Zweifellos hat er dort viel gelernt, namentlich ist er von den in den spanischen Niederlanden heimischen barocken Neigungen in der Außenarchitektur zurückgehalten und mit seinem echt wallonischen Gestaltungsdrang auf die von klassischer Regel freie Innendekoration gewiesen worden. In Paris aber stellte er sich alsbald mit den fortgeschrittensten Franzosen in eine Reihe: Die Arbeiten Meissoniers stehen den seinigen am nächsten. Sie wurzeln namentlich in der reichen Verwendung des Figürlichen, in den Schnitzereien der Kerricx und anderer, in der Schule des Francquaert; Cuvillies Art ist einer Herkunft mit den Arbeiten des Wateau, der nur 11 Jahre früher 45 km weiter westlich geboren war.

Vergl. S. 590, N. 3824.

Die Kunstart, die Cuvillies in Bayern ausübte, war die in wallonischen Landen üblich gewordene: Sie ist in ihrem Klassizismus dem des Lairesse verwandt. Daß dem so sei, dafür giebt der im Bistum Lüttich thätige Architekt Johann Joseph Couven (geb. zu Aachen 1701, † daselbst 1763) in seinem ganzen Wirken Aufschluß. Er baute die stattliche Abteikirche zu Burtscheid für Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, den Jägerhof in Pempelfort (1748—1763) und für den Fürstbischof von Lüttich das Schloß Maeseyck (1752). Sein Sohn Jakob Couven (geb. zu Aachen 1735, † 1812) schuf im Geist eines anmutigen Rokoko weiter, wie er sich unter dem Vater ausgebildet hatte. Den Stil, den diese Künstler pflegen, findet man wieder sowohl in Flandern als im Hennegau und in Holland: Es ist der Stil, den Jan Pieter van Baurscheit (geb. zu Antwerpen 1699, † daselbst 1768) anwendete, der Erbauer des Hotel Susteren (jetzt Kgl. Palais) in Antwerpen und anderer Bauten; den endlich in strenger französisch-mansartischen Formen Adriaen van der Werff an der Börse zu Rotterdam (1722), Aneesens am bischöflichen Palast zu Lüttich (1737) verwertete.

3717. Bildnerei.

Vergl. S. 443, N. 3396.

Auch in der Bildnerei hielten die Niederländer ihre künstlerische Selbständigkeit hoch. Wir sahen, daß die Bildnisplastik im Großen keineswegs in Paris ihren Nährboden gefunden hatte, sondern daß Brüssel ihr vorausging; wir sahen, wie die Schnitzerei hier an Kanzeln und Chorgestühl ihre Triumphe feierte. Diese waren noch keineswegs erschöpft: Neu trat zu dem Rubensstil ein stark ausgeprägter Realismus hinzu. Kanzeln, als der beliebteste Gegenstand prunkvoller Ausstattung, wurden zu Felsmassen mit Bäumen und Wurzelwerk, auf denen sich biblische Vorgänge abspielen. Genannt wurden schon Meister wie Wilhelm Ignaz Kerricx, Michel Vervoort, der 1713 die Kanzel der Kathedrale zu Antwerpen und gemeinsam mit H. F. Verbruggen (geb. zu Antwerpen, † 1724), jene der Jesuitenkirche zu Löwen (jetzt in Brüssel) herstellte; dann Theodor Verhaegen (aus Mecheln, Kanzel zu Notre Dame d'Hanswijk daselbst 1743—1746), Claude de Bettignies, von dem die Kanzel in St. Waltrud zu Bergen (Mons) stammt; Jan Franz van Geel (aus Mecheln). Es sind dies Meister von erstaunlicher Sicherheit des Schnittes, kühner Erfindungsgabe und einer in ihrem barocknaturalistischen Empfinden untrüglichen Selbständigkeit der Behandlung.

Vergl. S. 444, N. 3401.

3718. Einfluß auf England.

Die hervorragendste künstlerische Persönlichkeit dürfte Laurent Delvaux (geb. zu Gent 1695, † zu Nivelles 1778) gewesen sein, der Brüssel mit seinen kräftigen, schon in den Linien ruhigeren Statuen erfüllte. Auch er war als Schnitzer thätig. Sein Freund war Pieter Scheemaeckers (geb. zu Antwerpen 1691, † daselbst nach 1769), der mit ihm gemeinsam in Rom und in London thätig war. Schon Scheemaeckers gleichnamiger Vater (geb. zu Antwerpen 1640, † zu Arendonk 1714) hatte sich als Bildhauer hervorgethan. In England war der Sohn einer derjenigen Künstler, die zum Klassizismus hinüber-

führten. Er arbeitete gemeinsam mit William Kent, dem diesen Stil einführenden Baumeister: Berühmt ist sein Shakespearedenkmal in der Westminster-Abtei. Michiel Rysbroeck (geb. zu Antwerpen 1693, † zu London 1770) vertrat dem gegenüber mehr die barocke Seite der niederländischen Kunst. Delvaux' Schüler war Josef Wilton (geb. zu London 1722, † 1803), der erste englische Bildhauer, der Tüchtiges leistete. Freilich hatte dieser sich erst in Rom die höhere Weihe geholt: Dies zeigt sich in seinen Grabmälern des General Wolfe († 1759) und Admiral Holmes in Westminster, in denen schon die klassische Nacktheit und die Betonung des Reliefstiles auf kommende Zeiten hinweist. Ein Landsmann Wateaus führte in der gemeinsamen Vaterstadt die Bildsäule Ludwigs XIV. auf, Jacques Francois Saly (geb. zu Valensin 1717, † zu Paris 1776). Auch er lernte in Rom, wirkte dann seit 1753 in Kopenhagen, später in Paris. Er modellierte unter anderem die Reiterstatue Christians VI. (1764—1777) für Kopenhagen, ein ernstes, würdiges Werk schon in jenen schlichten antiken Formen, die auf den Mark Aurel in Rom hinschauen. In ähnlichem Sinne schuf Pieter van Verschaffelt (geb. 1710 in Gent, † zu Mannheim 1793). Dieser machte in Paris und Rom seine Schule, schuf am Tiber den riesigen Bronzeengel auf der Engelsburg neben vielen anderen Großwerken, lebte seit 1752 in Mannheim und entwickelte für den Garten zu Schwetzingen, für die Jesuitenkirche zu Mannheim, für die Frankenthaler Porzellanfabrik und zahlreiche Besteller eine große künstlerische Thätigkeit. Er war es, der die Akademie und den einst berühmten Antikensaal in Mannheim errichtete. Leider schwebt über vielen dieser Künstler noch geschichtliches Dunkel: So über Jakob van der Auvera (aus Mecheln, † um 1760). Er dürfte es sein, der unter dem Namen Hauberat einer der wichtigsten Künstler am Bau des Kurkölnischen Schlosses Brühl war; der unter dem Namen dell' Opera das reizvolle Palais Thurn und Taxis in Frankfurt a. M. (1727—1742), ein Werk ganz im Geiste des Cuvillies und seiner Genossen, errichtete; dann der hervorragendste Bildhauer Würzburgs wurde, wo er namentlich mit der Einrichtung der Schlösser beschäftigt war, gemeinsam mit seinem Sohne Joh. Georg Wolfgang († 1756). Die am bayrischen Hofe thätigen Bildhauer Wilhelm de Grof, Aegid Verhelst (geb. 1696, † 1749) gehören derselben Richtung an, wie auch der in Lothringen thätige Paul Louis Cyffle (geb. zu Brügge 1724, † 1806), dessen Alliancebrunnen in Nanzig (1756) ein bemerkenswertes Werk kräftigen Barockempfindens darstellt.

3719. Einfluß auf Deutschland.

Die klassischere Richtung behielt in den Niederlanden bald das Übergewicht. Sie hielt hierin Schritt mit der Entwicklung in Paris; die Vertreter ihrer Schule im Ausland wurden daher auch meist für Franzosen gehalten. So Jean Pierre Antoine Tassaert (geb. zu Antwerpen 1729, † zu Berlin 1788), der Meister, der den Klassizismus der Anmut, den der Übergangszeit zur Strenge nach Berlin brachte jenen Stil, der sich noch mit starkem Realismus vertrug. Seine Büsten, namentlich aber seine Bildsäulen preußischer Generäle, gehören zu den besten Arbeiten der Zeit. In ihnen steckt noch die niederländische Kraft, das Erfassen des Menschentums, das sichere Können, mit dem auch die widerspenstigste Gewandung, die starreste Uniform zur Kunstgestaltung durchgebildet werden kann. Er wurde der Lehrer Schadows, des letzten Realisten in Berlin vor dem Einbruch klassischer Versumpfung. Eine ähnliche Rolle spielte Pierre Francois Lejeune (geb. zu Brüssel 1721, † daselbst) in Württemberg, der, in Rom gebildet, in den Schlössern zu Stuttgart und Ludwigsburg sehr beachtenswerte Zeugnisse eines freien Geistes niederlegte. Auch Philippe Laurent Roland (geb. zu Marcq-en-Pevele 1746, † zu Paris 1816) sei hier genannt, der auch in Rom eine der stärksten Stützen des klassischen Geistes, in Paris ein Mitstrebender Houdons wurde.

3720. Kurpfalz.

Es ging demnach in deutschen Landen dem späteren Einfalle französischer Kunst vielfach eine solche aus den Niederlanden voraus. Der kurpfälzische Hof hatte hieran, wie schon

mehrfach erwähnt, einen starken Anteil. Johann Wilhelm von Jülich und Berg (1690—1716) hatte die Absicht, Düsseldorf zu einem Kunstsitz ersten Ranges zu erheben. Durch seine Gemahlin, Cosmas' III. von Florenz Tochter, waren zunächst dort italienische Absichten vorherrschend. Es erhielt sich ein großartiger Schloßplan (von 1709) des Matteo Conte Alberti, eines Venetianers, dem ein Landsmann, Alisio Bartolo, zur Seite stand. Es sollte in Formen, die zwischen den Palästen des Longhena und des Ammanati eine Mitte suchen, ein Riesenwerk fürstlicher Pracht entstehen. Die Maler Douven und van der Werff, der Bildhauer Grupello waren hier die leitenden Kräfte gewesen, Couvens hatte dann später in Düsseldorf gebaut. Seit Mannheim zur bevorzugten Hauptstadt wurde, treten dort, wie es scheint, niederländische Baumeister als Leitende hervor. Johann Clemens Froimont, der das Schloß zu Mannheim (1720—1730) gebaut haben soll, gehört, wenn man nach den Formen dieses gewaltigen Baues urteilen darf, mehr der niederländischen als der französischen Schule an. Hatte doch der im Haag an den Schlössern der Oranier thätige, aus Paris geflüchtete Architekt und Stecher Daniel Marot (geb. zu Paris 1660, bis 1710 nachweisbar) Anteil am kurpfälzischen Kunstleben. Er ist das wichtigste Bindeglied zwischen den Hugenotten Frankreichs und den niederländischen Klassizisten hinsichtlich der Verbreitung jener Formen, die Francois Mansart und Lebrun in Paris zum Siege geführt hatten.

3721. Lothringen. Vergl. S. 298, N. 3024.

Von großer Bedeutung für das künstlerische Leben an der deutsch-französischen Grenze war das Aufblühen des Lothringer Staates. Noch einmal erhob sich dort die Kunst zu hoher Blüte, seit der Friede von Rijswijk dem Herzoge Leopold I. (seit 1690) den Besitz seines Landes gesichert zu haben schien, und fast noch mehr, als seit 1735 der ehemalige König von Polen, Stanislaus Lesczynski, der Schützling Ludwigs XIV., dort die Herrschaft erlangt hatte und den Lothringer Fürsten dafür das Erbe der Medici in Toskana zugefallen war. Erst mit Stanislaus Tod (1766) erlosch die Selbständigkeit.

3722. Baukunst.

Leopold I. bediente sich mehrfach Hardouin Mansarts, als er das neue Nanzig zu schaffen begann. Rasch füllte sich dies mit tüchtigen Künstlern, die bald zu selbständiger Thätigkeit gelangten. Auf Hardouins Entwurf geht zunächst die große Kathedrale zurück (1703 begonnen), ein mächtiger Bau, in den Formen der römischen Kirchen der Zeit, mit stattlicher, dreigeschossiger, von zwei Türmen bekrönter Schauseite. Der Bau zog sich bis 1742 hin und wurde eine Lehrstätte für die lothringischen Meister. Das Schloß Luneville (begonnen 1702, mehrfach ausgebrannt) entspricht in den Hauptformen jenem zu Dijon. Aber bald wurden die Pariser durch einheimische Meister verdrängt. Ein solcher war Nicolas Jennesson (aus Nanzig), der die Kirche St. Sebastian in Nanzig (1720—1731) und die an Wucht der Formen und breiter barocker Stimmung durchaus unfranzösische Kirche St. Jacques in Luneville baute. Melins Porte Desilles in Nanzig (1735) hat einen so trocken klassischen Ton, wie kaum ein zweites gleichzeitiges Werk, trotz der stark bewegten Bildnereien, die J. Schuncken schuf. Es ist in diesem Bau wohl die Schule für Jean Nicolas Jadot (geb. zu Luneville 1710, † zu Commercy? 1761) zu erblicken, des Baumeisters des Herzogs Franz, des Gemahles der Erzherzogin Maria Theresia, der seinem Herrn nach Toskana folgte, als dieser sein Stammland mit dem der ausgestorbenen Medici vertauschen mußte. Hier schuf Jadot den Triumphbogen an Porta S. Gallo (1745) zu Florenz, der sein Gegenstück in klassischer Wiederaufnahme römischer Formen in jenem Bogen fand, der 1751 in Nanzig für Ludwig XV. aufgeführt wurde. Seit Franz 1740 Mitregent in Österreich, 1745 deutscher Kaiser geworden, folgte ihm Jadot auch nach Wien, wo er in der vornehmen Aula der Universität (1753) und der Säulenstiege im Schweizerhof der kaiserlichen Burg Werke von hoher Schönheit aufführte.

Die größte Bauthätigkeit entfaltete in Lothringen der Architekt des Königs, Stanislaus Emmanuel Here de Corny (geb. zu Nanzig 1705, † zu Luneville 1763). Er gab der im 17. Jahrhundert planmäßig angelegten Stadt Nanzig den künstlerischen Abschluß durch den vor jenem Triumphbogen sich ausdehnenden Stanislausplatz mit seinen nach einem Gedanken angeordneten Prachtbauten, dem Stadthaus, dem bischöflichen Schloß, dem Theater, und den an den Ecken abschließenden großartigen schmiedeisernen Gitterwerken des Schlossers Jean Lamour.

3723. Bildnerei.

Auch die Bildhauer behaupteten sich als selbständige Meister: So Barthelemy Guibal (geb. zu Nimes 1699, † zu Nanzig 1757), dessen Bildsäulen der Könige Stanislaus und Ludwig XV. (beide zerstört) und prächtige Zierbrunnen an den Ecken des Stanislausplatzes (1755) zu dem vornehmsten Schmuck der Stadt gehörten. Bedeutender noch sind die Brüder Adam. Schon ihr Vater Sigisbert Adam war ein in Nanzig angesehener Meister: Lambert Sigisbert Adam (geb. zu Nanzig 1700, † 1759) und Nikolaus Sebastian (geb. zu Nanzig 1705, † zu Paris 1778) haben nicht nur in ihrer Vaterstadt, sondern auch in Versailles Werke hinterlassen, die ihrer barockenen Auffassung willen den Franzosen nie ganz gefielen: So namentlich die Hauptgruppe des Neptunbeckens in Versailles. Der dritte Francois Gaspard Adam (geb. zu Nanzig 1710, † in Paris 1761) wurde von Friedrich dem Großen nach Potsdam gezogen und hat hier nicht nur eine Reihe ausgezeichneter Arbeiten geschaffen, sondern auf die ganzen Kunstverhältnisse im hohen Grade anregend gewirkt. Auch sein Nachfolger war Lothringer, Sigisbert Francois Michel (geb. zu Nanzig 1728, bis 1770 in Berlin, † zu Paris 1811), dessen jüngerer Bruder Claude Michel (genannt Clodion, geb. zu Nanzig 1738, † zu Paris 1814) später so hohen Ruhm erntete. Beide sind Söhne eines preußischen Bildhauers, Thomas Michel, und waren mit den Adam verwandt. Cesar Bagard, Florent und Nicolas Drouin, haben in gleichem Sinn die Bildnerei Lothringens bis ins 19. Jahrhundert hinein auf einer hohen Stufe erhalten.

3724. Töpferei.

Das hing mit der gewerblichen Blüte, namentlich der Töpferei, zusammen. In Luneville schuf um 1725 Jacques Chambrette eine Fayencefabrik, für die namentlich der schon genannte Niederländer Paul Louis Cyffle vorzügliche figürliche Modelle lieferte. Es sind die Gestalten von der Straße, an denen schon Callot sich begeistert hatte; es ist das Volkstum, das sich hier wieder meldet. In ähnlicher Art schuf Charles Souvage, (genannt Lemire) in der Fabrik zu Niederviller. Eine ganze Kette von Töpfereien spann sich über das Land und zwar im wesentlichen unter dem Einflusse Straßburgs, wo Karl Franz Hannung (aus Maestricht) seit 1721 eine schwungvoll betriebene, künstlerisch hochstehende Fayencefabrik leitete, die bis gegen Ende des Jahrhunderts blühend, namentlich durch deutsche Kräfte sich auf ihrer Höhe erhielt. Der im 18. Jahrhundert durch ganz Frankreich sich verbreitende Gründereifer, der namentlich die Herstellung echten Porzellans sich zur Aufgabe machte, mußte notwendig die Augen nach dem Osten richten, wo in Meißen, Wien und bald vielen anderen Städten das vergeblich Gesuchte thatsächlich erreicht wurde. Auf die Bildnerei war der Umstand, daß die Erzeugnisse an Härte die deutschen nicht erreichten, von bestimmendem künstlerischen Einfluß. Man schuf eine Glasfritte mit Thonzusatz, die sich zwar vorzüglich zur Bemalung eignete, aber nicht zur Herausbildung so feiner Einzelheiten wie das Porzellan. Nur in unglasiertem Zustand konnte dies verwendet werden, als Biskuit, da die noch dickflüssige Glasur die Umrisse zu sehr beeinflußte. Die Gestalten konnten daher nicht den zierlichen Rokokozug des deutschen Porzellans erhalten, sondern nähern sich mehr der Formgebung der Großbildnerei. Clodion war es, der in den königlichen Manufakturen Frankreichs dem Ton für diese angab.

3725. Malerei.

Minder selbständig ist die Malerei: Jean Girardet (geb. zu Luneville 1709, † zu Nanzig 1778) schmückte die Neubauten mit faustsicheren Gemälden, die ihm die Verehrung seiner Landsleute dauernd sicherten. Ähnlich Jacquard, Claude Charles und andere. Des Bildhauers Guibal Sohn, Nicolas Guibal (geb. zu Luneville 1725, † zu Stuttgart 1784), der von Paris aus sich in Mengs' Schule begab, wurde dann in Süddeutschland einer der bemerkenswertesten Vertreter einer kühnen, formsicheren Kunst.

Ist auch mit der späteren Entwicklung der lothringischen Verhältnisse eine wachsende Abhängigkeit Lothringens von dem Vorbilde der französischen Hauptstadt unverkennbar verknüpft, so zeigen die Vorgänge doch, daß man zunächst in Nanzig nicht nach Künstlern an der Seine Umschau zu halten brauchte; daß man vielmehr umgekehrt, die an der Maas emporblühenden Kräfte vielfach nach Paris, dem Ziel aller nach Ruhm Strebenden, zu ziehen sich bemühte.

3726. Elsaß.

Von Wichtigkeit wurde es weiter, daß die katholische Geistlichkeit in dem von Ludwig XIV. an sich gerissenen Straßburg eine großartige Thätigkeit entwickelte: Armand Gaston de Rohan-Soubise legte als Kardinalbischof seinen Sitz hierhin, begann nach Cottes Plänen 1718 seine Residenz zu errichten. Drei weitere Inhaber des Sitzes aus der Familie Rohan bis auf den durch die Halsbandgeschichte bekannten Louis Rene setzten die Bauthätigkeit fort: Neue Straßen wurden angelegt, fast die Hälfte aller Häuser umgebaut, Straßburg in eine französische Stadt umzubilden versucht. Die Residenz ist ein glanzvoller Bau im Stil der Pariser Hotels, mit Ehrenhof und reicher, gegen die Ill geschickt zu vornehmster Wirkung gesteigerter Anordnung. Das Klinglinsche Haus (1730—1736, jetzt Statthalterpalast), das Schloß der Landgrafen von Hessen-Hanau (1731, jetzt Stadthaus von Massol), dasjenige des Herzogs von Zweibrücken (1754—1755, jetzt Generalkommando, wohl von demselben) und manche andere prächtige Anlage zeugen hiervon.

3727. Schweiz.

Die Schweiz teilt sich in künstlerischer Beziehung nach dem religiösen Bekenntnis, das so vielfach mit den nationalen Grenzen übereinstimmt.

Verfolgt man die Geschichte der Künstler der Schweiz und Süddeutschlands, so zeigt sich bald, wie tiefgreifend der Einfluß der Religionskämpfe war. Die Klöster bedienten sich nur selten der Protestanten; an den protestantischen Höfen dagegen war man wesentlich gleichgültiger gegen den Glauben der Meister, empfänglicher dagegen für die in Paris, Wien und Rom gepflückten Lorbeeren. Schweizer Maler versuchten vielfach in Paris ihr Glück, Deutschsprechende freilich selten mit wirklichem Erfolg; ebensowenig fanden sie in Süddeutschland Beschäftigung. Fast allein dem vielleicht mit den Bussi zusammengehörigen Halbitaliener Joh. Rudolf Byß (geb. zu Solothurn 1660, † zu Würzburg 1738) wurden in der Ferne, in Rom, Wien, Pommersfelden, Würzburg große Aufgaben gestellt; namentlich seine Tierdarstellungen waren dort beliebt. Die Alpenthäler des italienischen Südens blieben aber sonst als Träger einer eigenen Kunstentwicklung scharf getrennt von den deutschen und französischen Städten. Unter den Deutschen nimmt die erste Stelle der Maler Josef Werner (geb. zu Bern 1637, † daselbst 1710) ein, der es wagen konnte; als Schüler Cortonas in Paris mit Lebrun zu wetteifern. Später vielfach umherwandelnd, in Berlin zum ersten Direktor der neu gegründeten Akademie ernannt, galt er in Deutschland lange als einer der ersten Meister seiner Zeit, sowohl im Geschichtsbild wie in der Miniatur. Kaum minder groß war der Ruhm der Brüder Johann Balthasar (geb. zu Zürich 1638, † zu Paris 1702) und Johann Jakob Keller (geb. zu Zürich 1635, † zu Kolmar 1700), der beiden gefeiertsten Erzgießer ihrer Zeit: Des Jüngeren berühmtestes Werk war Girardons Reiterbild, Ludwig XIV., das, in einem Stück gegossen, als technische Leistung in Verwunderung setzte. Unter seine Schüler gehört Johann Jacobi (aus Homburg v. d. H.), der in Berlin Schlüters Großen Kurfürsten goß.

3728. Maler.

Vergl. S. 521, N. 3636.

Vergl. S. 499, N. 3569.

Auch einige namhafte Bildhauer gingen aus der Schweiz hervor. So Johann Samuel Nahl (geb. 1664, † zu Jena 1727), der 1709—1720 in Berlin, 1717 in Leipzig thätig war. Er war in Berlin Schlüter nahe getreten. Sein Sohn Johann August Nahl (geb. zu Berlin 1710, † zu Kassel 1781) lebte seit 1746 in Bern, anscheinend seines Vaters Heimat. Am Schloß Wilhelmsthal und seinem Wohnhause in Kassel erwies er sich als ein ausgezeichneter Stuckbildner. Sein Sohn wieder, Samuel Nahl (geb. zu Bern 1748, † zu Kassel 1813), gehört als Professor der Kasseler Akademie schon zu den Anfängern der klassischen Kunst.

3729. Bildhauer.

Genf, der Zufluchtsort der Hugenotten des Südens, war trotzdem in seiner Kunst selbständig. Hier schuf Francois Blondel im Sinne Marots zahlreiche Bauten von reizenden, stark französierenden Formen. Bezeichnend aber für die Stadt ist die durch das Uhrengewerbe herbeigeführte Verfeinerung der Kleinkünste, der Gravierarbeiten, der Miniatur, des Feingusses, des Schmelzes. Der Sohn eines Genfer Münzmeisters, Jean Dassier (geb. zu Genf 1676, † daselbst 1763), wurde der bevorzugte Münzstecher für die Höfe von Paris, London, Turin; sein Sohn Jacques Antoine Dassier (geb. zu Genf 1715, † zu Kopenhagen 1759) ist sogar einem Rufe bis Petersburg gefolgt. Jean Petitot (geb. zu Genf 1607, † zu Vevey 1691) und Jacques Bordier, die beide lange Zeit in Paris arbeiteten, waren dort die glänzendsten Vertreter der Schmelzmalerei, die durch sie zu neuem Aufschwung kam.

3730. Genf.

Aus ihrer Schule ging der einst gefeierte Jacques Antoine Arlaud (geb. zu Genf 1668, † daselbst 1743) hervor, um dessen das Michelangelo-Flachbild der Leda darstellendes Gemälde willen einst helle Begeisterung entstand. Er wurde als Miniaturist in Paris und London gleich hoch gefeiert. Hieher stammt die Kunst der Zwillingsbrüder Jean Etienne Liotart (geb. zu Genf 1702, † daselbst 1789) und Jean Michel Liotart († daselbst 1788), das Pastell. Wenigstens für Frankreich. Denn in dieser Kunst, die das 18. Jahrhundert in so hervorragender Weise kennzeichnet, die leichte, frische, aber oft auch weichliche Malweise mittels des farbigen Stiftes ist in ihrer ursprüngichen Ausbildung venetianisch: Eine Künstlerin, Rosalba Carriera, brachte sie nach Paris; Wateau nahm sie hier auf; gleichzeitig tauchte in der Hauptstadt Maurice Quentin de la Tour (geb. zu St. Quentin 1704, † daselbst 1788) auf, ein Künstler, der wie Wateau an seiner Heimat hing, dorthin zurückkehrte, nachdem er in Paris Ehren, Aufträge und Geld in reichen Mengen geerntet hatte. Ebenso die Brüder Liotart, die durch ganz Europa, bis nach Konstantinopel von Hof zu Hof zogen: Jean Etienne, der Bedeutendere, in seinem damals ganz unmodischen Vollbart den biederen Schweizer andeutend; aber sie kehrten doch nach so viel Ehren und Gewinn, in die Heimat zurück. Unter des letzteren Werken hat sich namentlich das Schokoladenmädchen (Galerie zu Dresden) Weltruf erworben.

3731. Pastellmaler.

Vergl. S. 519, N. 3626.

48) Höfisches und städtisches Barock in Deutschland.

Im Norden Deutschlands waren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts politisch gesündere Zustände als im Süden und in Mitteldeutschland. Der Krieg hatte hier weniger heftig gewütet. So sehr die Seefahrt unter der Ungunst der politischen Verhältnisse gelitten hatte, so blieb doch den Hafenstädten in ihrer Verbindung mit den Niederlanden und im Güteraustausch mit England und Skandinavien ein Teil ihres fest begründeten Wohlstandes. Die wachsende Schar der Einwanderer, teils französischer, teils wallonisch-niederländischer Protestanten gab dem Gewerbe neue Anregungen, dem Leben eine wohlthuende Verfeinerung.

3732. Der Norden.

Die Hauptstätten der niederländischen Kunst wurden Hamburg und Danzig. Die eigentümliche Stellung Hamburgs hing aufs engste mit dem Zusammenbruch der Hansa zusammen. Seit 1630 hörten ihre Zusammenkünfte, seit 1669 selbst die von Bremen, Lübeck und Hamburg

3733. Hamburg.

auf. Hamburg nahm im Überseehandel, namentlich in dem nach Amerika, nun die Führung; die Vorstädte wuchsen; Altona wurde seit 1664 zur Stadt. Noch zeugen eine Reihe reizvoller Thüranlagen in den damals umgebauten Stadtteilen, Reste aus dem Stadtbrande von 1842, von dem Kunstsinn der Handelsstadt; Peter Makard (aus dem sächsischen Vogtland) baute die drei gewaltigen Kirchtürme von St. Katherina, Groß St. Michaelis und Nikolai (1648—1669, letztere beide abgebrannt); Hans Hamelau (aus Holstein) errichtete eine Anzahl städtischer Gebäude; beide waren bezeichnenderweise Zimmerleute. Eine schlichte dreischiffige Halle war auch die Große St. Michaeliskirche (1649—1651, 1750 zerstört), ein Werk des Christian Corbinus, der als das größte Friedensdenkmal in Deutschland und als solches für einen Beweis der Kraft des städtischen Wesens gelten kann. Gleicher Art ist die schon erwähnte, vom Schweizer Georg Scheffel erbaute Dreifaltigkeitskirche in Kopenhagen (1637—1656), sowie die von dem schwedischen Offizier Albrecht von Saebisch (aus Breslau) erbaute Friedenskirche in Jauer in Schlesien (1654—1656), ein schlichter Holzbau gleich der demselben Meister zugehörigen Friedenskirche zu Schweidnitz (1657—1658). Mit geringen Mitteln wurde hier den Massen protestantischen Volkes Häuser errichtet, in denen es seinen Gottesdienst abzuhalten vermochte. Waren doch nach Schweidnitz nicht weniger als 37 Gemeinden eingepfarrt, wurden doch in dem geistreich durchgebildeten Raum für diese 3500 Sitzplätze und 4500 Stehplätze geschaffen. Hier galt es, ein besonderes Ziel zu erreichen: Das bauliche Umkleiden einer gewaltigen, zu gemeinsamem Gebet versammelten Gemeinde mit den denkbar einfachsten Mitteln.

3734. Protestantische Kirchen.

Von entschiedenem Einfluß auf Hamburg und das benachbarte Holstein war die dorthin sich ergießende Einwanderung der Wiedergeborenen, der in Holland verfolgten Sekte des Jean de Labadie. Die vielgerühmte Künstlerin und Gelehrte Anna Maria von Schurmann lebte längere Zeit in Altona, wo man seit etwa 1660 die Zugewanderten aufnahm, seit Hamburg sich ihnen zu verschließen begann. Die Herzöge von Holstein waren schon längst bereit gewesen, den flüchtigen Religionsverfolgten eine Stätte zu schaffen.

Vergl. S. 429, N. 3366.

3735. Norddeutsche Maler.

Es wachsen nun aus dem Norden Deutschlands eine Anzahl Künstler hervor, die weniger in der Heimat sich festen Boden zu schaffen wußten, als in der Ferne als tüchtige Meister wirkten. Im Lande blieb Jürgen Ovens (geb. zu Tönning 1623, † zu Friedrichstadt 1679), ein Maler, der in Amsterdam unmittelbar Rubens Einfluß in sich aufnahm und dessen Kunstweise in zahlreichen Werken mit Kraft und Geschick aufrecht erhielt. Ähnlicher Richtung war Christof Paudiß (geb. in Niedersachsen um 1618, † zu Freising um 1666), dessen Einfluß auf die Wiener und bayrische Kunst nicht zu unterschätzen ist: Auch er hielt zur Fahne Rembrandts und schuf unter ihr Werke von hoher künstlerischer Vollendung, namentlich von malerischer Meisterschaft. Peter van der Faes (genannt Lely, geb. zu Soest 1617, † in London 1680) wurde in Haarlem Schüler Pieter Grebbers, wendete sich aber schon früh nach London, wo er der gefeierte Nachfolger van Dycks an öffentlichem Ansehen und Ehren wurde; zumal nachdem er die Zeit der Revolution überdauert, aus Cromwells Gunst in die des rückkehrenden Königshauses überging. England dankt ihm eine Reihe von Bildnissen, die wohl die Zeitformen tragen, aber an Frische und Kraft in diesen zu den hervorragendsten gehören. Ihm folgte unmittelbar ein zweiter Deutscher, Gottfried Kneller (geb. zu Lübeck 1648, † 1723). Aus Rembrandts Schule in die Marattas geworfen, in Leiden als Architekt, in Venedig als Freskomaler gebildet, war er über Hamburg 1674 nach London gekommen und hatte hier durch die Sicherheit seines Könnens rasch als Bildnismaler Boden gefaßt: Die schönen Frauen des Hofes, wie die großen Geister seiner Zeit, einen Newton und Dryden malte er mit klarer Zielstrebigkeit und geschmackvoller Farbe. Lely und Kneller sind die Meister, an denen die englische Kunst jener Zeit sich aufrecht

erhielt. Aber mit ihnen ist die Reihe der in England hervorragend thätigen Deutschen keineswegs erschöpft. Da ist Johann Klostermann (geb. zu Osnabrück 1656, seit 1681 in London, † daselbst 1713), Gerhard von Soest (geb. zu Soest 1637, † 1681), zwei Maler, die in der großen Gesellschaft als Nebenbuhler in der Führung der Kunst auftraten. Der Schwede Michael Dahl (geb. zu Stockholm 1656, in England seit 1678, † 1743), der Niederländer Willem Wissing (geb. zu Amsterdam 1656, † zu Burlingh 1687) und viele andere mehr standen jenen zur Seite, den Aufschwung des englischen Lebens künstlerisch zum Ausdruck zu bringen und helfen, die Engländer zu eigenem Schaffen heranzuziehen.

3736. Hamburger Schule.

Besonders eifrig in der Aufnahme niederländischer Einflüsse waren die Seestädte. Hamburg steht an der Spitze. Dort war Joachim Luhn (geb. zu Hamburg 1620?, † daselbst 1717) als tüchtiger Bildnismaler, Jakob Bellevois († zu Hamburg 1684?) als Seemaler, Antonis Waterloo (geb. zu Ryssel 1618, † zu Amsterdam 1670) als Landschafter thätig. Als Schlachtenmaler war Johann Matthias Weyer (geb. zu Hamburg 1620, † daselbst um 1690) zu Ansehen gelangt. Entscheidend sind die vielseitigen Künstler des nächsten Geschlechts, Jürgen Jacobsen (geb. zu Hamburg um 1630, † 1685?), der so ziemlich das ganze Gebiet der niederländischen Kunst in geschickter Darstellung umfaßte, namentlich kräftige Stillleben schuf, David Kloecker (geb. zu Hamburg 1629, † 1698), der als Vater der schwedischen Malerei den Namen von Ehrenstrahl sich beilegte, nachdem er in Stockholm als Künstler zu hohem Ansehen gelangt war und in seinen Bildern eine Vermittlung zwischen Rubens und den italienischen Großmeistern gesucht hatte; dann Matthias Scheits (geb. zu Hamburg um 1630, † um 1700 daselbst), der freieste und feinste unter diesen Künstlern, der freilich auch schon mit einer gewissen Selbstverleugnung in den verschiedenen Malarten der von ihm zumeist verehrten Künstler zu schaffen verstand. Festesten Boden fand neben dem Bildnis die Landschaft und das Seestück, dessen bester Vertreter Johann Georg Suhr (geb. 1640, † 1721) und dessen Sippe war. Als Blumenmaler hat Franz Werner Tamm (geb. zu Hamburg 1658, † zu Wien 1724) in Wien und Rom Anerkennung gefunden.

3737. Danzig.

Danzig bot nicht Gleichwertiges, ob es sich gleich als Marktplatz für Kunst in Ansehen erhielt. Die volksreiche Stadt und starke Festung stand unter polnischem Scepter. 1611 hatten die Jesuiten ihre erste Niederlassung dort gegründet, trat mit ihnen süddeutsches Wesen in Wettbewerb mit dem übermächtigen holländisch-norddeutschen. Anton Möller (genannt der Maler von Danzig, geb. zu Königsberg um 1565, † um 1620) hat durch sein Jüngstes Gericht im Artushofe (1603) bewiesen, daß noch aus einer auf Dürer zurückgreifenden künstlerischen Abstammung ein stattliches Werk hervorgehen konnte. An ihm dürften die heimischen Künstler, Daniel Schultz (geb. um 1620, † 1686), Andreas Stech († 1697), sich gebildet haben, die die westpreußischen Klöster mit Fresken zu schmücken hatten, hauptsächlich aber als Bildnismaler beliebt waren. Ähnlich Michael Willmann (geb. zu Königsberg i. Pr. 1629, † zu Leubus in Schlesien 1706), der zum Katholizismus übertrat und in der schlesischen Kirchenmalerei eine glänzende Rolle spielte, zahlreiche Werke hinterlassend.

Den deutschen Städten des Nordens fehlte es auch nicht an handwerklich tüchtigen Kupferstechern, die dem Bedürfnis der Buchhändler, wie namentlich dem Stich von Ansichten und Bildnissen, genügten. Namentlich Peter Schenk (geb. zu Elberfeld 1647?, † zu Amsterdam) schuf eine weitverbreitete Sammlung von sauberen Städtebildern; die Sippe des Hondius, Jeremias Falck (geb. zu Danzig 1629, † 1709?) und viele Gleichwertige übten den Bildnisstich in den nordöstlichen Landen. Als ein Spätling dieser Richtung sei schon hier Balthasar Denner (geb. zu Hamburg 1685, † zu Rostock 1747) genannt. Bezeichnend ist für ihn die sorgfältig genaue und ängstliche Malweise, die gewissenhafte Nach-

3738. Balthasar Denner.

bildung jedes Fältchens in seinen Bildnissen. Er verlor dabei wohl gelegentlich die Frische im Ton, fiel ins Glasig-Kalte; aber er war doch immerhin eine Persönlichkeit, deren Eigenart sich stark von der Zeitkunst ablöst und der auch Werke von dauerndem Wert zu schaffen, namentlich aber seine Zeitgenossen lebhaft für sich einzunehmen wußte. Denners Schüler, *Dominikus van der Smissen* († 1760?), war ein treuer Gefährte seines Meisters in dem Streben, die malerische Technik der Niederlande im allgemeinen Verfall aufrecht zu erhalten. Seine Bildnisse und Blumenstücke verdienen vollste Anerkennung.

3739. Andreas Schlüter.

Weitaus gewaltiger ist die Erscheinung des *Andreas Schlüter* (geb. zu Hamburg 1664, † zu St. Petersburg 1714). Von Haus aus Bildhauer, in Danzig in den Formen niederländischer Kunst geschult, zog er nach Warschau, wo er verschiedene Paläste gebaut haben soll. Sicheres über sein dortiges Wirken ist nicht auffindbar gewesen, doch hatte er wohl neben oberitalienischen Meistern an dem Schlosse des Königs Johann Sobieski, an Willanow zu thun. Wichtig war für ihn gewiß die Bekanntschaft mit der sicheren, handwerklichen Meisterschaft der Lombarden. 1694 trat Schlüter in brandenburgische Dienste, angezogen von der großen Bauthätigkeit, die der Kurfürst, spätere König Friedrich I., hier entfaltete. Er kam in einen von den verschiedenen Richtungen hart umstrittenen Kreis: Die vom großen Kurfürsten bevorzugten Holländer älterer Schule, wie namentlich *Nering*, begannen mehr und mehr zurückzutreten. Sie konnten in ihrer schlichteren Art dem Prunkbedürfnisse des der Königskrone zustrebenden Hofes nicht mehr genügen. Süddeutsche Bildhauer, wie *Permoser*, *Weihenmeyer*, wetteiferten mit Burgundern und Vlamen und mit Mitgliedern der in Rom wirkenden carraresischen Sippe der *Baratta* und den faustsicheren Älplern, wie den *Simonetti*. Bei der Gründung der Akademie waren als leitende Köpfe der aus Rom und Paris kommende Schweizer Maler *Werner* und der Mitbegründer der Amsterdamer Akademie, *Terwesten*, von entscheidendem Einfluß. In der Baukunst überwog französischer Klassizismus: Noch baute man nach *Blondels* Entwurf am Zeughaus; schon waren in *de Bodt*, *Longuelune* und *Broebes* Meister eingezogen, deren Wirken auf der Lehre Mansarts beruhte. Berlin selbst war freilich eine Stadt noch ohne eigene Kunstübung; die Einheimischen spielen in dem Kampfe der verschiedenartigsten nationalen Ansprüche und Bestrebungen eine völlig untergeordnete Rolle. In diesem Kreise vertrat Schlüter die deutsche Kunst, jene Schaffensart, die von den Niederlanden befruchtet, aber in Deutschland zur Reife gebracht war. Er vertrat sie mit einer Kraft des Geistes, die ihn allen den fremdher Berufenen weit überlegen erscheinen läßt, aber als einen Mann, dem es viel zu sehr an jener Schulung in der Baukunst gebrach, die andere in überreichem Maß genossen hatten, um dauernd allen Treibereien neidischer Gegner Widerstand leisten zu können.

Vergl. S. 525, M. 3645. Vergl. S. 535, M. 3679. Vergl. S. 536, M. 3683. Vergl. S. 488, M. 3538. Vergl. S. 524, M. 3642. Vergl. S. 554, M. 3728.

3740. Als Bildhauer.

Er schwankte anfangs in seiner Schaffensart. Seine Bildsäule des Kurfürsten Friedrich III. (jetzt in Königsberg) zeigt ihn im Wettkampf mit den deutschen Barockmeistern und über diese hinaus mit der Richtung des Verhulst. Seine Schlußsteine für das Zeughaus, Helme, Köpfe sterbender Krieger, Medusenhäupter, offenbaren eine plötzlich hervorspringende gewaltige Kraft, eine Meisterschaft im leidenschaftlichen Ausdruck und breiter Technik, wie sie kein zweiter deutscher Meister erreichte. Eine Reise nach Italien (1696) hatte ihm zweifellos die Augen für echte Denkmalwirkung geöffnet. So gelang ihm in der Reiterstatue des Großen Kurfürsten in Berlin (seit 1698 gegossen, die Sklaven am Sockel seit 1702) ein Werk, das alle gleichzeitige Bildnerei überragend, die Gesamtkunst des endenden 17. Jahrhunderts in ihrem Höhepunkt darstellt. Wenn gleich die Hauptformen des prächtig schreitenden Pferdes, des kühn und mächtig gestalteten Reiters auf die Niederlande, wieder auf Verhulst hinweisen, so steht doch die Größe der Auffassung und Lebendigkeit in Haltung, Bewegung und der echt fürstliche Ausdruck auf einer in den Niederlanden so wenig wie in Italien wieder er-

Vergl. S. 442, M. 3392.

reichten Höhe. Das Leben schlägt heftig und kraftvoll in diesem kühn und schlicht empfundenen Werk.

Schlüter wurde vom Berliner Hofe auch als Baumeister verwendet. In einer Anzahl kleinerer Bauten bekundete er die gleiche Selbständigkeit, wie an jenem Reiterbildwerk, wenn er gleich nicht die volle Beherrschung des eigentlich architektonischen Handwerks erlangte. Das zeigt sich an seinem sehr eigenartigen Entwurf für die sogenannte Alte Post (abgebrochen) für das Kamekesche Gartenhaus (1712, jetzt Freimaurerloge), weniger an dem des Kreuzschen Hauses in der Klosterstraße. Von entscheidender Bedeutung ist jedoch der Anteil Schlüters am Berliner Schloß. Die Geschichte des Baues ist noch unaufgeklärt. Es haben irgendwie italienische, und zwar römische Einflüsse sich hier geltend gemacht. Der Palazzo Madama in Rom ist im wesentlichen das Vorbild. Die Berliner Kunstgelehrten ziehen es vor, anzunehmen, daß Schlüter diese Anleihe an Fremdes selbst gemacht habe. Mir scheint der unmittelbare Einfluß eines römischen Planes wahrscheinlicher und zwar könnte dieser durch die Sippe der Baratta aus Rom nach der Spree gebracht worden sein. Dafür spricht die Anordnung der großen Thore am Schloß, die aus diesem Plan herausfallend, durchaus die Eigenart deutschen Schaffens, Schlüterscher Kunst tragen; und daß sonst nirgends Schlüter eine ähnliche Unselbständigkeit nachgewiesen werden konnte. Ebenso der Entwurf für den Münzturm, dessen fehlerhafte Anlage zum Wiederabbruch und damit zu Schlüters Sturz (1707) als Schloßbaumeister führte. In seiner Kanzel der Marienkirche (1703) zeigt sich Schlüter als durchaus im Geist der belgischen Meister schaffend.

3741. Als Baumeister.

Vergl. S. 404, N. 3301.

Vergl. S. 550, N. 3717.

1713 starb König Friedrich. Hiermit zerstob rasch das künstlerische Leben in Berlin, das nur ein künstlich herangezogenes, nicht auf örtlichem Boden geborenes war. Die Werkstätten wurden still, die Künstler zogen zumeist weiter. Schlüter ging nach Petersburg in die Dienste Peters des Großen. Werke seiner Hand ließen sich dort nicht nachweisen.

3742. Schweden.

Ungleich glücklicher vollzog sich die künstlerische Entwicklung in Schweden. War unter den verfügbaren Kräften auch kein Mann von der Größe Schlüters, so bewegte sich die Kunst doch in einem stetigeren Gleise. Zuerst durch Fremde angeregt, wurde sie dadurch zur schwedischen, daß jene Fremden dauernd heimisch, ja durch Geschlechter zu Schweden wurden. Die wichtigere Persönlichkeit ist ein französischer Flüchtling Jean de la Vallee (geb. 1620, † 1696). In seiner St. Katharinenkirche zu Stockholm (1656—1670) nahm er den Gedanken auf, der in der Kirche zu Christianstad zuerst zum Ausdruck gekommen war und den Kristler in der deutschen Kirche zu Stockholm (1638—1642) während des Krieges fortbildete: Das griechische Kreuz als Grundlage für den protestantischen Kirchenbau zu machen. Sinnbildliche Gedanken, wie sie Tycho Brahe angeregt hatte, kamen dabei mit in Frage und störten zweifellos die klare protestantische Lösung, die auf den Saalbau hindrängte. Aber die Katharinenkirche war nicht nur eine Kirche, sie war zugleich ein Siegesdenkmal nach Beendigung des großen deutschen Krieges. Mit Meisterschaft bildete Vallee den Mittelraum zum beherrschenden Kuppelturm aus. In diesem Geiste schuf auch Nikodemus Tessin (geb. zu Stralsund 1615, † 1685), der die Domkirche zu Kalmar (1660—1699) entwarf, hier die vier Treppen in den Kreuzwinkeln zu Türme entwickelnd. In Stockholm blieb diese Kreuzform bis ins 18. Jahrhundert die Regel. In Kopenhagen nahm sie Lambert von Haven an der Erlöserkirche (1682—1694) auf, indem er die Winkelräume noch mit in die Kirche zog, die Treppe aber in den dem Altar gegenüber liegenden Kreuzflügel setzte; in Christiania baute Jürgen Wiggers die Erlöserkirche (1695—1699), wie in Berlin Arnold Nering die schon erwähnte Parochialkirche (1695—1703) in Kreuzform, hier mit abgerundeten Kreuzendungen; in Schwerin Runtz die Schelf-(Nikolai-)Kirche (1708—1712); ein Meister aus Reval, Martin Franze, schuf fast genau nach demselben Plane die

3743. Kirchenbau.

Vergl. S. 293, N. 3006.

Gnadenkirche zu Hirschberg in Schlesien (1709—1718), einen jener Bauten, die König Karl XII. im Altranstädter Frieden 1706 der „Gnade“ Kaiser Josephs I. abrang; es ist die Wiederholung des schwedischen Siegeszeichens, diesmal mitten in Deutschland.

3744. Nicod. Tessin. Vallee hat auch tüchtige Schöpfungen im bürgerlichen Bauwesen hinterlassen: Das Ritterhaus (1648—1670) und das Palais Boude (jetzt Rathaus), beide in Stockholm, sind die bedeutendsten. Die reiche Form brachte den Schweden erst Nicodemus Tessin der Jüngere (geb. zu Nyköping 1654, † 1728?) aus Rom, aus der Schule des Carlo Fontana mit heim. Vergl. S. 513, N. 3609. Gleichzeitig mit dem Berliner Schloß, seit dem Brande von 1697, plante er das Stockholmer, gleich jenem in vollsaftigen, römischen Palastformen, doch ohne die deutschen Einschiebungen, die Schlüter anordnete: In ruhiger Würde beherrscht das Hauptgesims die schwere Masse des Baues, ein Viereck von 113 : 116 m, die nur die Gurtgesimse und die Fensterarchitektur gliedern. Das ist der Rückschlag auf Schweden, den der Übertritt der Königin Christine zum Katholizismus bewirkte, der erste große Erfolg jener Akademie, die von der gelehrten Fürstin in Rom gegründet worden war. Die ganze Kraft des durch die Kriege Karls XII. geschwächten Reiches wurde auf diesen Riesenbau verwendet, den Graf Karl Gustav Tessin fortsetzte, Karl von Harlemann, († 1753) und Karl Friedrich Adelcrantz († 1796) in reichster innerer Ausstattung bei wechselnder Stilrichtung vollendeten.

3745. Malerei in Schweden. Ein deutscher Maler wurde gleichzeitig mit dem älteren Tessin und Vallee wie Lely in England Führer für seine Kunst in Schweden: Der schon genannte Hamburger David Klöcker. Vergl. S. 557, N. 3736. Er malte die Schloßkapelle, schmückte die Schlösser mit geschichtlichen Bildern aus, wandte sich in späteren Jahren nach Rom, um unter Cortona neue Anregungen zu sammeln. Die Kreuzabnahme und das Jüngste Gericht in der Nikolaikirche zu Stockholm sind das letzte Ergebnis seines arbeitsreichen Lebens. Zahlreiche Bildnisse und Tierstücke zeugen von seiner formalen Sicherheit. Neben dem Deutschen fehlte es in Schweden nicht an Niederländern: Die führenden Bildhauer waren solche: Nicolas Milich, der 1669 nach Schweden kam, Burchardt Precht und andere mehr. Dann die Maler Pieter Martin Meytens aus vielverzweigter, in Brüssel und im Haag ansässiger Sippe, der neben Klöcker der Lehrer seiner Kunst in Stockholm wurde. Von seinen Schülern kamen mehrere zu Ruf: So sein Sohn Martin Meytens (geb. zu Stockholm 1695, † in Wien 1770), der spätere Direktor der Wiener Akademie, George des Marees (geb. zu Stockholm 1697, † in München 1775), der in Venedig sich Piazetta angeschlossen hatte und in Bregenz lange Zeit wirkte; G. Lundberg (geb. 1695, † 1786), ein späterer Schüler der Rosalba Carriera in Venedig, der in Stockholm selbst vielbegehrte Pastelle malte.

3746. Cosander. Ein Schwede oder doch ein Sohn des damals schwedischen Riga wurde in Berlin zum Hauptgegner Schlüters: Johann Friedrich Cosander (genannt von Göthe, geb. zu Riga 1670, † zu Frankfurt 1729), ein Mann, der viel in der Welt herumgekommen war und durch gesellschaftliche Gaben am Hofe der geistvollen Königin Charlotte von Preußen viel galt. Er baute für Berlin einen weiteren Schloßflügel streng nach den römischen Grundsätzen, die Tessin in Stockholm verwertet hatte; fügte aber in die Achse ein gewaltiges Triumphthor ein, eine Prachtleistung im Sinne jenes großförmigen Palladianismus, der gleichzeitig in Rom und England zum Siege gelangt war. Auch ihn verdammte der Tod König Friedrichs zur unfreiwilligen Thatenlosigkeit.

3747. Rußland. Dagegen eröffnete sich im fernen Rußland für die europäische Kunst ein neues Wirkungsfeld. Vergl. I. S. 665, N. 2157. Schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts zeigten sich dort italienische Künstler: Schon wurde jener Alesisio Novi genannt, der 1505—1509 die Archangelskij-Kathedrale in Moskau in die Formen der Renaissance hinüberleitete. An Einzelheiten findet man in reiner

Übertragung die florentiner Kunst wieder. Aber es blieben das unverkennbar nur Nebenerscheinungen. Im 17. Jahrhundert ist sogar das Fremde wieder fast ganz überwunden. Am wenigsten vielleicht in der Hauptstadt: Im Kloster von Tschudovo in Moskau (1680—1686), an der heiligen Kreuzkirche daselbst (1680) erscheinen noch oder schon die Renaissancemotive wieder. Ganz anders aber an den meisten Bauten des Landes. In den Kathedralen zu Romanowa Borssoglebsk (1652), in der Kirche zur Geburt Christi in Jaroslawl, aber auch in St. Nikolaus Thaumaturge und in der Kirche zur Dreieinigkeit der heiligen Jungfrau von Georgien zu Moskau, sowie in zahlreichen anderen siegt das heimische Wesen unbedingt, schwankt das Ornament immer noch zwischen georgischen und persischen Formen, entscheidet die Athoskunst in der Malerei, erscheint Rußland weit mehr als dem Osten, wie dem Westen zugehörig.

3748. St. Petersburg.

Darin vollzog Peter der Große einen raschen Wandel durch den Bau von St. Petersburg. Er hatte Deutschland und Holland bereist, ihn beherrschten die Grundsätze der Nützlichkeit, er war ganz erfüllt von dem Wunsche, Rußland dem Westen zu nähern, Anteil an dessen Aufblühen zu nehmen. Seit 1703 entstand das neue Amsterdam an der Newamündung, in das Peter als echt orientalischer Großfürst mächtige Menschenmassen zog. Auch Künstler zog er von allen Seiten an sich. Zunächst suchte er in dem italienischen Architekten Tresini den Verwirklicher seiner hochfahrenden Pläne. Von diesem stammt das Alexander Newsky-Kloster in Petersburg (1713). Nachdem er es mit Schlüter, mit dem Franzosen Leblond ohne rechten Erfolg versucht hatte, fand er in dem Bildhauer Carlo Bartolomeo Rastrelli († 1744), der 1700 in Paris arbeitete, 1716 von Königsberg nach Petersburg kam, seinen Mann. Von Rastrelli stammt ein Reiterdenkmal des großen Kaisers und die bildliche Ausschmückung des Sommerpalastes. Der Sohn des zum Grafen erhobenen Künstlers, Carlo Rastrelli († 1771), wurde dann zum eigentlichen Träger des italienischen Bauwesens in Rußland. Das Schloß zu Sarskoe-Selo, zu Peterhof, das Winterpalais (1754—1764, 1838—1839 nach einem Brande wieder aufgebaut), die Palais Anitschkow (1741—1744), Straganow und Woronzow und andere in kräftigem Barock gehaltene Werke sind seines Entwurfes; die Andreaskirche zu Kiew (1744) schließt sich ihnen an.

3749. L. C. Sturm.

Die Gegnerschaft der Berliner Künstler gegen Schlüter beruhte nicht nur auf persönlichen Gründen, sondern vorzugsweise auf der Verschiedenheit der Schulung. Bei Eosander war es der von Rom ausgehende Rückschlag gegen die Ausschweifungen des Barock, bei anderen Gegnern war es die holländische Klassizität: Dieser folgte der gelehrte Leonhard Christoph Sturm (geb. zu Altdorf bei Nürnberg um 1669, † zu Blankenburg 1729). Nicht um seiner künstlerischen Eigenschaften willen ist er beachtenswert: Er war als Baumeister nicht eben hervorragend, vielmehr lediglich ein schulmäßig gebildeter Geist; er ist es nur um der Entschiedenheit willen, mit der er seine Kunst auf wissenschaftliche Grundlagen zu stellen suchte. Er stand zu Schlüter wie Lairesse zu Rembrandt: Seine zahlreichen Bücher halten alle den Gedanken hoch, daß der Baukunst nur durch eine gründlichere planmäßige Vorbildung ihrer Vertreter, durch eine schärfere Herausbildung der lehrbaren Gesetze zu helfen sei. An die Niederländer und Franzosen sich anlehnend, suchte er diese Gesetze doch mit einem starken Gefühl für sein Deutschtum eigenartig zu entwickeln. Er wurde auf diesem Wege einer der wichtigsten Vertreter des protestantischen Kirchenbaues; insofern vor allem, als er die für diesen maßgebenden Grundgedanken zuerst in voller Schärfe aussprach: Und diese sind, daß die Liturgie, nicht aber daß ein äußeres Schönheitsgesetz der Kirche die Form geben soll. Der Zug innerer, vertiefter Wahrhaftigkeit, der durch die im großen Kriege geläuterten protestantischen Kirchen ging, sprach sich in ihm aus. Die Lehre des Valentin Weigel, Pfarrers zu Zschopau, der das wahre Christentum in der Erhebung der Kreatur zu Gott und zur

3750. Der Pietismus.

Göttlichkeit, in der Befreiung vom Buchstaben zum Geist beruhe; daß die Lösung der christlichen Aufgabe in der Vereinigung des Göttlichen und Menschlichen, in der Gottesnähe und Gottesbekanntschaft liege, die jeder an sich selbst erfahren und nicht durch einen anderen erreichen könne — diese Lehre ging seit dem Kriege mehr und mehr in die Tiefe. Jakob Böhme, der Görlitzer Schuster, entwickelte auf asketischer Ethik und tiefem Denken über die Dinge in der Natur seine Lehre von der Erlösung aus dem qualvollen Kampfe, aus dem naturgöttlichen in das christusgöttliche Dasein. Der Jenenser Professor Johann Gerhard und der württembergische Geistliche Johann Valentin Andrea trachteten danach, in der Kirche und durch die Kirche ähnliche Wandlungen in der religiösen Auffassung des Christentums herbeizuführen, zwischen dem mystischen Drange und der starren Rechtgläubigkeit vermittelnd zu einer lebendigen Glaubenswirkung hinzulenken; Georg Calixtus und die Seinen lenkten die Aufmerksamkeit vom Streittheologentum auf das allen Christgläubigen Gemeinsame und auf die Fortentwicklung des Glaubens und deren göttliches Recht. In Philipp Jakob Spener vollzog sich die Erneuerung der Kirche nach innen, die Herstellung der Volkskirche als unmittelbar religiöse Gemeinschaft, als gemeinchristliches Priestertum. Sein Streben war das Heranziehen der Laien in das eigentliche Kirchenleben, das Hineintragen der Kirche in das Haus, das Hinwirken auf Erbauung und durch diese auf Versittlichung, auf den Ernst zur Selbstheiligung und auf die Rechtfertigung durch die Gnade, auf die Bildung des frommen Gemüts, die über die Reinheit in der Glaubenslehre zu stellen sei. Diese ganze Bewegung, die im Pietismus ihren Ausdruck fand, in die Philosophen wie Leibnitz und Wolff eingriffen, der der Protestantismus Dichter wie Paul Gerhardt, Paul Flemming, Martin Rinckart und auch Christian Fürchtegott Gellert verdankt, die in den Oratorien von Sebastian Bach mit seiner Sippe, in Sekten wie der der böhmischen Brüder und der Herrnhuter sich äußerte, mußte auch im Bauwesen zum Ausdruck kommen.

3751. Schloßkirchen. Vergl. S. 320, N. 3082.

Noch wurde eine große Anzahl von Schloßkirchen, im wesentlichen im Sinne jener zu Torgau errichtet, so zu Salzdahlum (1688—1697 von Hermann Korb, geb. zu Niese 1655, † zu Braunschweig 1735); zu Eisenberg (1680—1692 von Johann Moritz Richter, † 1705); zu Weißenfels, 1663—1682; ferner entstand eine Reihe weiträumiger saalartiger Bauten, wie die Kirche zum Heiligen Kreuz zu Augsburg (1653 vollendet von Johann Jakob Krause); die Altstädter Kirche in Erlangen (1655); die Stadtkirche zu Schwarzenberg im Erzgebirge; die Katharinenkirche in Frankfurt a. M. von Melchior Heßler (1678—1680); die Dreifaltigkeitskirche in Worms (1709—1725) und andere mehr. Beide Arten sind immerhin bemerkenswert als schlichte Gemeindehäuser von klarer, meist noch auf gotischem Grundgedanken fortschaffender Anlage.

3752. Sächsischer Kirchenbau.

Die entscheidende Anregung ging wieder vom Erzgebirge aus. Der Tischler Hans Georg Roth (aus Lößnitz im Erzgebirge) baute die sehr merkwürdige kleine Dorfkirche zu Carlsfeld (1684—1688), im Innern als Viereck, an dessen einer Seite der reich mit Bildwerk geschmückte Altar, darüber die Kanzel und die Orgel angebracht sind, so daß der Übelstand der älteren Kirchen, der durch die Seitenstellung der Kanzel und die hierdurch hervorgerufene Teilung des Hauptzieles der Aufmerksamkeit für die Kirchenbesucher hier durch einen frischen Formgedanken überwunden erscheint. In rascher Folge entwickelte sich während des 18. Jahrhunderts eine in den Formen oft unsichere, in der tiefsinnigen Ausbildung des Grundgedankens, nämlich der Herstellung eines für die jeweiligen Anforderungen geeigneten und dem Gottesdienste völlig entsprechenden Innenraumes, außerordentlich vielseitige und gedankenreiche Kunst. Die Entscheidung für diese liegt vorzugsweise in den sächsischen Landen.

3753. George Bähr.

In Dresden trat ein zweiter erzgebirgischer Meister George Bähr (geb. zu Fürstenwalde 1666, † zu Dresden 1738) hervor. In kleinen Kirchen, zu Hohnstein (1725 bis

1726), Schmiedeberg (1713—1716) und Loschwitz bei Dresden (1708), bildete er den Gedanken Roths zunächst weiter, den er in der Dreikönigskirche zu Dresden (1732—1739) nur im Kampfe mit dem Hofarchitekten Pöppelmann teilweise zur Verwirklichung bringen konnte. Siegreich führte er ihn dann an der Frauenkirche zu Dresden (1726—1739, Kuppellaterne 1743) durch: Er baute einen geschlossenen, saalartigen, von Emporen umgebenen Gemeinderaum mit anschließender Choranlage, von der aus der Gottesdienst in allen Formen dargeboten wird: Lesepult, Altar, Taufstein, Orgel stehen in ähnlicher Anordnung, wie in Carlsfeld, bei großartiger Ausbildung, im Angesicht der Gemeinde. Die Kanzel wurde später seitlich hinzugefügt. Dazu ist dem Ganzen eine eigenartig geschlossene Wirkung nach außen gegeben, indem die Treppen übereck angebaut und als Türme gestaltet, die Kuppel schlank emporgezogen wurde. Sie sollte einen hohen Obelisk tragen und dadurch vollends die Gestalt eines über dem Gemeindesaal sich erhebenden Turmes erhalten. Manche Mißgriffe im einzelnen sind dem trefflichen Meister zu verzeihen, namentlich der für das Erreichte doch allzugroße bauliche Aufwand; es ist dies leicht, namentlich im Hinblick auf die große künstlerische Selbständigkeit und Thatkraft, mit der er sein Lebenswerk durchführte. Bähr, der sich auch sonst durch den Bau von Wohnhäusern hervorthat, (Palais de Saxe in Dresden) war eben nichts mehr und nichts weniger als ein von seiner hohen Aufgabe begeisterter Ratszimmermeister, den ein innerer Drang zu kraftvollem Ausgestalten eines volkstümlichen Baugedankens zwang. Sein Schüler Joh. Georg Schmidt († zu Dresden 1774) hat in der Annenkirche zu Dresden (1764—1769) dieselben Grundsätze in einfache Form gebracht, in der Kreuzkirche zu Dresden (1764—1792) bereits unter heftigen Angriffen und vielfacher Mitwirkung der akademisch gebildeten Meister die Fehler zu vermeiden gesucht, ohne die großartige Gesamtwirkung zu erreichen.

3754. Bildnerei in Sachsen.

Über das Erzgebirge kam auch die künstlerische Anregung in der Bildnerei. Obgleich in Dresden während des großen Krieges diese fast ganz verstummte, setzten sich in der der Grenze nahegelegenen Bergstadt Schneeberg Sippen von Schnitzern fest, die Böhm, die Betzoldt und andere.

Joh. Heinrich Böhm († um 1680 zu Weißenfels) war ein tüchtiger Bildhauer in Alabaster, von dem auch mehrere größere Altarwerke stammen, dürfte der bedeutendste unter diesen in allen Künsten thätigen Männern sein. Die großen Aufgaben in Dresden gaben bald heimischen Künstlern Gelegenheit, sich zu fördern. Starke Anregung schuf in Dresden der vorher in Venedig vielbeschäftigte Schüler Böhms Melchior Barthel († 1672) und Balthasar Permoser. Es begannen auch hier die barocken Elemente vorzuwalten, nachdem ein hervorragender niederländischer Meister (Dierex?) das Palais im Großen Garten mit prächtigen klassizistischen Statuen geschmückt hatte. Die junge Schule hielt sich thunlichst von den Übertreibungen fern, die bei Permoser nicht selten sind. So Paul Heermann (geb. zu Weigmannsdorf 1673, † zu Dresden 1732), namentlich in Leipzig (Altar der Johanneskirche, früher in der Nikolaikirche und in der Stadtkirche zu Lommatzsch) Werke oft von feiner Beobachtung und auffallender Zurückhaltung hinterlassend; Benjamin Thomä (geb. zu Pesterwitz 1682, † zu Dresden 1751) schuf den in der Behandlung der Formen verwandten, aber bereits ziemlich leeren und nüchternen Altar der Neustädter Kirche (seit 1738) zu Dresden und die beiden Brunnenwerke am Markt daselbst. Johann Georg Glume (geb. zu Wanzleben 1679, † zu Berlin 1765) hat diese Kunst weiter nach Norden getragen und in der Bildsäule des Großen Kurfürsten zu Rathenow (1738) ein Werk im Geiste Permosers gemeißelt, in der bewegten Linienführung mehr diesem als Schlüter folgend. Ähnliche Meister sind Johann Christian Feige (geb. 1689, † zu Dresden 1751), der Verfertiger des Altares der Frauenkirche in Dresden, Georg Franz Ebenhecht († zu Berlin 1757), der in

Vergl. S. 535, M. 3679.

Berlin und Leipzig thätig war, Gottfried Knöffler (geb. zu Zschölkau 1715, † zu Dresden 1779) hat schon in hohem Grade die klassizistische Richtung, namentlich in seinen Kindergestalten, die jenen Clodions oft nicht allzuweit nachstehen.

3755. J. J. Kändler.

Die merkwürdigste Erscheinung aber ist Johann Joachim Kändler (geb. zu Seelingstädt 1706, seit 1731 an der Manufaktur thätig, † zu Meißen 1776). Er ist es, der aus der deutschen Barockbehandlung heraus mit Meisterschaft die rechte Wirkung in Porzellan herauszubilden wußte, die starke Modellierung in Fläche, die Schlankheit der Gestalten, den Schwung der Bewegungen. Was er hier schuf, gehört zu den glänzendsten Leistungen der deutschen Bildnerei, eroberte sich rasch den Weltmarkt und hat allen Geschmackswechsel in der Gunst nicht nur der Kenner überdauert. Es handelt sich dabei nicht nur um Figuren. Das 1732—1738 von ihm modellierte Porzellangeschirr für den Fürsten Sulkowsky, das darauffolgende Schwanengeschirr für den Grafen Brühl sind nicht minder hervorragende Leistungen. Ja selbst große Bildsäulen beabsichtigte er in Porzellan herzustellen. So das 9 m hoch geplante Reiterdenkmal für August den Starken, für das sich ein Modell in Porzellan erhielt, wie ein 3,4 m hoher Tafelaufsatz, dessen wenige Reste im Dresdner Kunstgewerbemuseum sich befinden. Aber auch sonst bewährte er sich in seinen Arbeiten für jenes Denkmal als eine Schlüter im Erfassen der Persönlichkeit verwandte Kraft.

3756. Baukunst.

Reger noch entfaltete sich in Sachsen die Baukunst mit dem wachsenden Prachtbedürfnis des Hofes, dessen Glanz bald, seitdem Friedrich August II. 1697 die polnische Krone erlangt hatte, weithin leuchtete.

Der erste von den Architekten, deren Name kräftiger hervortritt, ist Johann Friedrich Karcher (geb. 1650, † zu Dresden 1726), von dem vielleicht der Entwurf des Großen Gartens stammt. In diesem entstand seit 1679 ein fürstliches Lusthaus, dessen Geschichte noch sehr unklar ist: Wohl zweifellos sind hier niederländische Einflüsse mit in Betracht zu ziehen, wenigstens diese mehr als italienische. Der damalige oberste Architekt des Hofes, Wolf Kaspar von Klengel (geb. 1630, † zu Dresden 1691), der Erbauer des Dresdner Schloßturms, der Kapelle in Moritzburg und andere Bauten mehr, dürfte nicht unwesentlichen Anteil auch an diesem Werke haben; Joh. Georg Starke († 1695) wird als mit an ihm thätig genannt. Die eigentümliche Form des Baues wird aber durch dieser beiden Meister Art nicht erklärt: Ein noch ganz im Geist der Renaissance Schaffender entwickelt hier eine Architektur, die eine nähere Bekanntschaft mit den Villen Genuas oder wenigstens mit Rubens Buch über diese verrät. Der unbekannte Bildhauer, der das Werk schmückte, kam wohl zweifellos aus der niederländischen Schule; ein zweiter, der sich in derben Fratzen erging, ist deutscher Ausbildung. Selbst von der Art des Melchior Barthel findet sich wenig an ihm.

3757. M. D. Pöppelmann.

Am Palais Cosel (jetzt Mittelstück des Taschenbergpalais) dagegen zeigt sich Karcher als ein Architekt, der mit der böhmischen und fränkischen Schule jener Zeit etwa Schritt hielt: Er ist minder kräftig, aber feiner, zierlicher in der Detailbehandlung. Sein Schüler ist Matthäus Daniel Pöppelmann (geb. zu Dresden? 1662, † daselbst 1736), der ausgezeichnetste unter den sächsischen Hofarchitekten: Neben großen Planungen für Warschau stammt von ihm vor allem der Bau des Zwingers in Dresden (geplant seit 1703, gebaut seit 1711). Der Künstler war vorher, 1710, in Rom und Neapel gewesen, um dort, ebenso wie sein königlicher Herr es auf seinen Reisen an den Höfen Europas gethan, den Stand des Kunstschaffens kennen zu lernen. Nebenher gingen fortwährend Planungen für das (1701 abgebrannte) Königliche Schloß zu Dresden, die aber in einigermaßen den Absichten entsprechender Weise nicht zur Durchführung kamen.

Im Zwinger erkennt man deutlich die örtliche Entwicklung aus dem Palais im Großen Garten. Zwischenstufen bieten viele Wohnhäuser Dresdens, an deren Entwurf Pöppelmann

wesentlichen Anteil hatte; dann Schlösser, wie das prächtige Joachimsthal in der Lausitz, wie Kössern bei Grimma u. a. m. Trotz seiner Reise wahrte sich Pöppelmann die Eigenschaft als durchaus deutscher Meister, der in einem köstlichen Reichtum, in freudigstem Gestaltungseifer ein Werk von höchster Anmut schuf. Er blieb während seines Lebens diesem Zuge treu: am Schloß Moritzburg, am Garten von Niedersedlitz mit seinen großartigen Terrassenanlagen, am ehemaligen holländischen Palais (später als japanisches Palais umgebaut). Das (zerstörte) Flemingsche Palais in Dresden und andere Werke mehr zeigen, daß die starke heimische Kunst wohl durch französische Meister, wie die nach 1715 nach Dresden kommenden de Bodt, Longuelune, Hurtrel, Coudray, Silvestre verdrängt, nicht aber aus dem Streben der älteren Künstler verwischt werden konnte.

3758. Weitere Baumeister.

Eine ähnliche Kunst entwickelte sich in den Thüringischen Landen, wo die Sippe der Richter großen Einfluß erlangte. Die kleinen Höfe mühten sich redlich, die durch den Krieg geschlagenen Wunden zu heilen. Gotha, wo in Herzog Ernst einer der edelsten Fürsten der Zeit waltete, hat das Schloß zu Gotha durch deutsche Meister aufführen lassen; in Weimar, Weißenfels, Erfurt entstanden solche Schloßbauten, ebenso in Erlangen, Bayreuth, ohne daß bei diesen eine höhere Kunstform erreicht worden sei. Erst das 18. Jahrhundert brachte eine allgemeine Steigerung des Könnens: Die stattlichen Bürgerhäuser, wie sie in Leipzig David Schatz (geb. 1667, † zu Leipzig 1750), Johann Georg Fuchs (geb. 1650, † 1715), der Meister des großartigen Romanusschen Hauses (1701—1704), Johann Gottfried Schmidlein (geb. 1695, † zu Leipzig 1755), in Dresden Johann Rudolf Fäsch, Michael Plancke († 1703) u. a. aufführten, verkünden den allgemeinen Aufschwung im mittleren Deutschland. Es reichen sich hierbei die süddeutschen mit den niederländischen Anregungen, wie sie beispielsweise in Magdeburg noch im 18. Jahrhundert, in Leipzig bis ans Ende des 17. Jahrhunderts vorherrschen, zur Entwicklung eigenartiger Form die Hände.

3759. August der Starke.

Die erste, glänzende Zeit der Regierung Augusts des Starken, ehe der schwedische Krieg einerseits die Mittel beschränkte, anderseits die aus Berlin stammenden Franzosen und Franzosenschüler der Kunst eine neue Richtung gaben, also die Zeit etwa bis 1720, bedeutet einen Höhepunkt deutschen Schaffens. Hier war eine wirklich volkstümliche Kunst, die Hof und Bürgerschaft zusammenfaßte, eine Einheit des Wollens und Vollbringens, wie sie die Vorbedingung echter Volkstümlichkeit ist. Nicht schuf der Hof eine Kunst, indem er Fremdes berief: Es wuchsen ihm vielmehr die Kräfte aus dem Lande selbst entgegen, die das ihm Angemessene lieferten: Neben heiterster Weltlichkeit, derb ausgelassener Lustigkeit ein ernstes, frommes, schlichtes Wesen, das aber nie in sauertöpfisches Treiben verfiel. Der Merkantilismus feierte die jungen Tage seines Triumphes, jene von Ludwig XIV. zur herrschenden erhobene Wirtschaftsordnung, die in dem Blühen der Gewerbe, im raschen Rollen des Geldes, im sorgfältigen Erhalten der Mittel innerhalb der Grenzen ihre Aufgabe sah. Die Ordnung bewährte sich auf die Dauer nicht. Aber noch war diese Erkenntnis nicht durchgedrungen, noch priesen allerorten die Staatsmänner den Fürsten, der seinem Volke Geld zu verdienen gab, indem er es mit reichen Händen für öffentliche Bauten, öffentliche Feste ausgab. Noch sah man im Glanz des Hofes Augusts ein Verdienst des Fürsten, eine rühmliche, das Volkswohl hebende Freigiebigkeit.

3760. Bayern.

Einen ähnlichen Glanz entwickelte Kurfürst Max Emanuel von Bayern. Er hatte 1691—1701 in den Niederlanden für den kinderlosen König von Spanien als Statthalter geherrscht. Dieses Jahrzehnt war in mancher Beziehung ein letztes des Glanzes in den katholischen Niederlanden vor dem Erbfolgekriege und vor deren Übergang in österreichischen Besitz. Später tief in Ludwig XIV. Politik verquickt, gezwungen, in Frankreich ein Unterkommen zu suchen, ist Max Emanuel einer der Träger des französischen Einflusses auch in

Vergl. S. 549, N. 3716.

der deutschen Kunst geworden. Er verschmähte es, der sich ihm Lande bietenden, den sächsischen vielleicht überlegenen Kräfte zu bedienen, wenn sie jenen Ton nicht trafen, den er in Paris als den echtest höfischen kennen gelernt hatte. Darum sorgte er dafür, daß seine Landeskinder Paris sahen, dort lernten, ehe er ihnen seine Aufträge zuwendete. Vorher war Joachim von Sandrart (geb. zu Frankfurt a. M. 1606, † zu Nürnberg 1688) als wichtiges Bindeglied zwischen dem Norden und dem Süden in Bayern eine leitende Rolle zugefallen. Sandrarts Vater stammte aus dem Hennegau, er selbst hatte bei Sadeler in Prag und Geraerd Honthorst in Utrecht gelernt, sich dann in Italien vervollkommt, in Rom zur Zeit des Velasquez und Claude Lorrain für einen der größten Meister der ewigen Stadt gegolten. In Deutschland vertrat er als Mann von Geist und vornehmer Stellung gewissermaßen die Sorge für die äußere Ehrenstellung der Kunst. Seine 1675 erschienene „Deutsche Akademie der Künste" war, trotz aller ihr anhaftenden Schwächen, eine wissenschaftliche That; ein Versuch, endlich einmal wieder dem deutschen Schaffen zu Ansehen zu verhelfen; Volk und Fürsten nationales Selbstgefühl in künstlerischen Dingen zurückzugeben; und dem niederliegenden Schaffen, der Abhängigkeit von Fremden entgegenzuarbeiten. Dabei war er thatsächlich ein tüchtiger Meister. Seine Darstellung des Gesandtenfestmahles zur Feier des Westfälischen Friedens in Nürnberg (1650) tritt in Wettbewerb mit Terborchs berühmten Münstersche Bilde, ein stattliches Werk von lebendiger Wirkung; seine Altarbilder bieten zwar nicht sehr viel Eigenes, sind trotz der Schwere ihrer Farbe aber stets wohl gelungene Leistungen.

3761. J. v. Sandrart.

Vergl. S. 544, M. 3704.

3762. Deutsche Maler in Italien.

Vergl. S. 365, M. 3196.

In denselben Kreis der in Rom Ausgebildeten, aber niederländisch Beeinflußten gehörten die deutschen Schüler des Courtois und seiner Kunstgenossen: Johann Philipp Lembke (geb. zu Nürnberg 1631, † zu Stockholm 1713), Georg Philipp Rugendas (geb. zu Augsburg 1666, † daselbst 1742) und dessen Söhne, denen zusammen das Zustandekommen und Blühen der Augsburger Kunstakademie zu danken ist. Des Vaters sicher gezeichnete und kräftig beobachtete, wenn auch in der Farbe schwere Darstellungen von Schlachten, Vorgängen auf dem Marsch und auf der Landstraße behaupten neben jenen der späteren Niederländer ihren Wert. Ähnlicher ist diesen Johann Heinrich Roos (geb. zu Otterberg 1631, † zu Frankfurt a. M. 1685), der, in Amsterdam gebildet, vorzugsweise am pfälzischen Hof beschäftigt, Landschaften von klassischer Stimmung mit trefflich gezeichneten Tieren zu beleben wußte. Auch ihn unterstützte eine Schar tüchtiger Söhne, unter denen Philipp Peter Roos, genannt Rosa von Tivoli (geb. in Frankfurt 1657, † in Rom 1705), an die Quelle dieser Kunst zurückkehrte und dort die Ueberlieferung nordischer Pflege römischer Landschaft erfolgreich aufrecht erhielt. Der tüchtigste in diesem Malerkreis ist Karl Andreas Ruthart (aus Bayern?, † in Rom? nach 1680), einer jener viel wandernden Meister, über dessen Leben wir wenig wissen, dessen Tierdarstellungen aber durch vertiefte Kenntnis des Baues, kräftiges Erfassen der Bewegung und sichere, frische Malweise zu den besten Erzeugnissen deutscher Ölmalerei in diese Zeit gehören. Mit Johann Elias Ridinger (geb. zu Ulm 1698, † zu Augsburg 1767) schließt diese Schule im wesentlichen ab.

Weit unerquicklicher ist, was die Deutschen in der Landschaft aus niederländisch-italienischer Anregung zogen! Man kann fast bei allen Meistern unmittelbar nachweisen, wem sie sich anlehnten. Teilweise waren Niederländer das Vorbild, so für Willem van Bemmel (geb. zu Utrecht 1630, † zu Nürnberg 1708), wieder der Vater eines verbreiteten Geschlechts von Malern; teils hatten sie sich unmittelbar im Norden ihren Kunstunterricht geholt. So Johann Franz Ermels (geb. bei Köln 1621, † 1699 zu Nürnberg), Bemmels Freund, Joachim Franz Beich (geb. zu Ravensburg 1665, † zu München 1748) und viele andere mehr.

3763. Kupferstich.

Viele dieser Künstler haben den Schwerpunkt ihrer Bedeutung im Kupferstich. Wie der französische Stich durch Meister wie Geraerd Edelinck (geb. zu Antwerpen 1640, † zu Paris 1707), Pieter van Schuppen (geb. zu Antwerpen 1623, † 1702), durch Wateau und seine Schule und durch andere eine Verjüngung erfuhr, so hat der Nordwesten auf Deutschland immer wieder von neuem anregend gewirkt. Ludwig von Siegen (geb. 1609 zu Utrecht, † nach 1676), der Erfinder der Schabkunst, war deutscher Abstammung, wirkte zumeist in Deutschland; die Fortbilder seiner Schaffensart, vor Allem Prinz Rupprecht von der Pfalz (geb. 1619, † 1682), trugen sie nach England. Nürnberger und Augsburger Stecher benützen sie zur Massenerzeugung von Bildnissen. In Augsburg bildeten sie sich zu großen Firmen aus, deren Geschäftsbetrieb zumeist damit anhob, daß sie mit eigener Arbeit den Aufträgen nicht mehr genügen konnten und daher zahlreiche Hilfskräfte heranziehen mußten. Anreger waren zumeist Niederländer, denen sich rasch Deutsche anschlossen, meist sich sogar durch Verwandtschaft mit jenen verbanden. Die De Bry und Sandrart in Frankfurt a. M. fanden in den Merian aus Basel Nachfolge. Sie nahmen Callots Art auf, wurden, wie die Lothringer ihnen die Wege gewiesen, Darsteller der Städte und ihrer Bewohner, dadurch Geographen von großer Sachlichkeit der Auffassung. Was des Matthäus Merian des Älteren (geb. zu Basel 1593, † zu Schwalbach 1650) bester Schüler, Wenzel Hollar (geb. zu Prag 1607, † zu London 1677), schuf, gehört landschaftlich zu den feinsten Erzeugnissen des Griffels. In Augsburg sind es die Kilian (Lukas und Wolfgang), die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts große Geschäftigkeit entwickelten. Sie dienten mit Vorliebe dem Bildnisstich und folgten darin dem allgemeinen Bedürfnisse, das sich in Deutschland nach Darstellung hervorragender oder beliebter Menschen regte. Das Bildnis hatte zwar nicht eben eine sehr hohe Stufe erreicht; doch gab es allerorten Künstler, die im Sinne der Niederländer kräftige, redliche Bilder zu liefern und die Schwierigkeiten in der Kleidung, das Streben nach gesteigerter Würde, wie es sich in den Perücken, Brustharnischen, gesteiften Brokatkleidern äußert, zum Ausdruck zu bringen wußten. Die Preißler in Nürnberg (Daniel, 1627—1665, Johann Daniel, 1667—1737) waren unter diesen Bildnismalern seiner Zeit berühmt.

Vergl. S. 547, N. 3712.

3764. Bildnismaler.

3765. Augsburger Goldschmiede.

Besonders reich waren Augsburg und Nürnberg an Ornamentstechern. Noch blühte in beiden Städten die Goldschmiedekunst, die durch Geschlechter hindurch von einer Sippe fortbetrieben wurde. So in Augsburg bei den Drentwett, deren erster, Abraham, 1666 starb, deren aber ein Dutzend bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nachgewiesen sind; bei den Biller, deren ältester, Johann Baptist, 1683 starb und von denen bis zum Tode Johann Jakobs (1777) nicht viel weniger aufgeführt werden; und vielen anderen mehr. Es ist noch immer Augsburg in getriebenem Silber der hauptsächlichste Markt; seine Erzeugnisse bestimmen noch, trotz Paris, den Geschmack. Als kluge Geschäftsleute und als leicht empfängliche Künstler nahmen sie gern auf, was sich an Neuem ihnen bot. Sie brauchten Stoff für die unermüdliche, fortschreitende Arbeit, sie verwerteten ihn auch in den in rascher Folge erscheinenden Vorlagebüchern. Lange Zeit nannte man den Stil, der sich in den Goldschmiede- und Holzschnitzerwerkstätten Augsburgs entwickelte, den Augsburger Stil. Er war begründet auf der heimischen Renaissance, hat ununterbrochen Anregungen aus Italien aufgenommen, namentlich durch die in Bayern so zahlreich anzutreffenden Stuccateure, Baumeister und Maler aus den italienischen, Graubündner und Tiroler Alpen; er hatte dies alles mit dem eigentümlich überquellenden Schwung des Rubensstiles zu vereinigen gesucht, der auch in Paris so lange das Gewerbe beherrscht hatte; und war nun zu einer großen Sicherheit in der stilistischen Verwertung fremder Anregungen gekommen, zu einer erstaunlichen Leichtigkeit im Entwerfen reichster Formen, im Schaffen von überquellend üppigen, mit Absicht sonderbaren Gebilden. Diesem barocken Augsburger und Nürnberger Ornament-

sich gelang es, den von Antwerpen zurückzudrängen; er wetteiferte mit weichendem Erfolg mit Paris um die Ergebnisse, die Lothringen und Burgund hervorbrachten: Die großen Stechersippen der Audran, Berrain und viele andere wendeten sich nach dem glänzenden Sterne an der Seine, der unter der Herrschaft Ludwigs XIV. zum Vorort gewerblicher Moden wurde. Aber wenn es auch den großen Verlegern (Joh. Ulrich Stapf, um 1681, Jeremias Wolf, † vor 1724, Johann Christoph Weigel, † 1725) nicht an Künstlern fehlte (Johann Jakob Schübler lebte um 1725 in Nürnberg, Franz Xaver Habermann lebte um 1750 in Augsburg und viele andere), so sahen sie sich doch um 1720 schon zum Einlenken in den Pariser Geschmack, oder doch in jenen genötigt, der dort sich aus der Mischung des französischen Klassizismus der Kunstakademie mit dem niederländischen und italienischen Barock unter der fortwährenden Einwanderung fremder Künstler gebildet hatte.

3766. Baukunst.

Also blühte nicht nur in den katholischen Stiften und Klöstern, sondern auch in den vorwiegend protestantischen Städten eine Kunst, die den Fürsten zu dienen gern bereit war. Aber der leitende unter diesen, Kurfürst Max Emanuel, nahm nicht eben viel Rücksicht auf sie. Er schickte seine Landeskinder nach Paris, ehe er sie zu seinen Diensten aufnahm, wenn er nicht vorzog, Fremde herbeizurufen. Einer der in Paris Ausgebildeten war der Architekt Josef Effner (geb. zu München 1687, seit 1715 Hofbaumeister, † zu München 1745). Er sollte sich dort für eine Stellung vorbereiten, die etwa jener Lebruns entsprach. Denn Max Emanuel war von dem Ehrgeize beseelt, München zum Mittelpunkt eines erhöhten Kunstlebens auszugestalten, im Geist des Merkantilismus die vorhandenen Kräfte zu beschäftigen und zu förder samem Thun anzuregen. Die 1718 ins Leben gerufene Teppichweberei und ähnliche Werkstätten unterstanden ebenso Effners Leitung, wie eine Fülle von Bauten, in denen er den Italienern gegenüber die Pariser Schule vertrat. Aber nur im Gegensatz zu diesen. Denn das, was er selbst schuf, hat so gut wie nichts von eigentlich Pariser Art. Es ist ein Ergebnis dessen, was er in der Heimat gesehen, und was er draußen erlernt hatte; aber es ist durchaus verarbeitet, zu Eigenem, Deutschem geworden. Sein Schaffen stellt der älteren Münchner Kunst gegenüber eine Abminderung der barocken Derbheit, eine Verfeinerung des Ornaments, eine freiere Behandlung der Bauformen bei strengerer Einzelbildung dar; aber sie bewegt sich mit voller Freiheit in einem Stile, den man in Frankreich sicher nicht als gut anerkannt hätte. Er ist zu sehr voller Eigenwilligkeit, zu wenig gebunden an die Regel. Der glänzenden künstlerischen Thätigkeit Effners gehört der Ausbau des Schlosses Schleißheim an, in dem er eine deutsche Formenheiterkeit, eine den gewaltigsten Reichtum sicher beherrschende Klarheit der Massenverteilung, eine so kühne Freude am Schmuck entwickelte, wie sie in Frankreich zu jener Zeit nur ganz vereinzelt, in Italien nie hervortrat. Die Pagodenburg (1719 vollendet), die Badenburg (1721 vollendet), beide im Garten des Schlosses Nymphenburg, sind ähnlicher Anordnung.

3767. Josef Effner.

3768. Cuvillies.

Der zweite Künstler, dem in München der leitende Einfluß zufiel, war der schon genannte Wallone Cuvillies. In ihm war mehr von der Pariser Schule sitzen geblieben, doch nicht genug, als daß man ihn dort für ganz voll genommen hätte. Er war den Franzosen allezeit province, zu kleinstädtisch, zu formenreich, zu wenig abgeklärt, zu sehr auf Prunk ausgehend. Das war freilich ein Vorwurf, den auch Meissonier von Späteren zu hören bekam, der Meister, der Cuvillies in seiner Auffassung am nächsten steht. Des Wallonen Kunstart zeigt deutliche Einmischungen aus der in Belgien heimischen, derberen, formenreicheren Barocksprache. Man spürt ihr an, daß der Künstler seiner Natur nach nicht Franzose war. In einer Reihe von Münchner Palästen (für Graf Piosasque de Non, Theatinerstraße 16, um 1730; für Graf Holnstein, jetzt erzbischöfliches Palais, Promenadenstraße, seit 1733) hat er sich als ein sicherer, aus dem Vollen schaffender Meister von aus-

gesprochener Selbständigkeit erwiesen, mehr noch an dem Prachtbau der Amalienburg (seit 1734) und in der Einrichtung der Reichen Zimmer in der Residenz zu München (1729—1737), des Schlosses Falkenlust bei Brühl (1729—1737), des Schlosses Brühl bei Köln (seit 1728), des Residenztheaters in München (1750—1752), sowie endlich an der Schauseite der Theatinerkirche, in der er sich nicht den Formen der Pariser, sondern vielmehr jenen der lothringischen und belgischen Kirchen der Zeit näherte.

Cuvillies Bedeutung war eine solche, daß sein Ruf sehr bald die rheinischen Kirchenfürsten bayerischen Stammes lehrte, nicht in Paris, sondern in München sich Rat in künstlerischen Angelegenheiten zu holen. Ihre Pariser und italienischen Künstler traten eine Zeit lang hinter die deutschen in zweite Linie. Denn Cuvillies ist nun den Deutschen zuzuweisen: In dem internationalen Schaffen der Zeit steht er diesen in ihren Fehlern und Vorzügen am nächsten. Die Schlösser des Kurfürsten von Köln, Brühl, Falkenlust u. a. m. führte eine internationale Künstlergruppe aus: So der französische Architekt Michel Leveille (seit 1721 in Bonn, † 1762), die Stuckarbeiten lieferten Carlo Pietro Castelli (seit 1697 nachweisbar) und dessen Söhne (bis 1750), sowie Carlo Pietro Morsegno (bis 1754), deutsche, französische und niederländische Bildhauer, deutsche Maler, wie Nikolaus Stuber, arbeiten einträchtig nebeneinander.

3769. Rheinische Höfe.

Zwei Baumeister treten in den rheinischen geistlichen Fürstentümern noch hervor. Johann Conrad Schlaun (geb. 1694 zu Noerde, † zu Münster 1773) und ? von Welsch († zu Mainz 1745). Schlaun führte nach Cottes Plänen das Schloß Brühl bei Köln aus, wendete sich später nach Westfalen, wo er das vornehme Schloß zu Münster (seit 1767) und manche anderen kräftig barocken Bauten errichtete. Welsch stand in kurmainzischen Diensten: Sein Hauptwerk ist das dortige Zeughaus (1738—1740) und das kurfürstliche (jetzt großherzogliche) Palais (1731—1739). Auch hier waren unter den Malern deutsche Kräfte reichlich vertreten. Aus Ottobeuren stammt der bevorzugte Freskomaler, Johann Zick (geb. daselbst 1702, † zu Bruchsal 1762), der mit seinem Sohne Januarius Zick (geb. zu München 1733, † zu Ehrenbreitenstein 1797) am Rhein und in Schwaben eine Stellung einnahm, die jener der Asam in Bayern verwandt war. Süddeutsche waren die übrigen Freskenmaler am Rhein, wie Nikolaus Stuber, Christoph Thomas Schäffler (geb. zu Augsburg um 1700, † daselbst 1756); der Mailänder Giuseppe Appiani war als stets formenbereiter Deckenmaler in St. Peter in Mainz (1748—1756), ferner in Würzburg u. a. O. thätig, ein hervorragend begabter Künstler von reicher Einbildung und großem Geschick in der Anordnung der wie spielend hingeworfenen Massen von Gestalten.

3770. Wien.

In Wien widerstand man am kräftigsten fremdem Einfluß. Das Selbstgefühl der deutschen Kaiserstadt, die starke Gegnerschaft der Habsburger gegen Frankreich und die lange staatliche Verbindung mit Italien bildeten hier starke Schutzmauern. Der Freskomaler Louis Dorigny (geb. zu Paris 1654, † zu Verona 1742), der in seiner Kunst noch Maratta folgte und in Wien am Palast des Prinzen Eugen von Savoyen, später in Trient und Venedig thätig war, blieb dort der einzige Franzose von Einfluß. Sonst waren noch in der Gobelinweberei Franzosen vielfach beschäftigt: So war Jean Trechet († nach 1723), der auch als Gartenbaumeister in Schönbrunn verwendet wurde, seit 1688 in Wien ansässig.

3771 Fremde Einflüsse.

Der Grundzug der Kunst in Wien war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie fast überall ein wirres Durcheinander der verschiedenartigsten Richtungen: In erster Linie stand für den Hof das deutsche Prachtbedürfnis, die lebenskräftige, vollsaftige Art der Alpenländer. Aber es fehlte nicht an vielerlei Strömungen, die von diesen ablenkten. Die Beziehungen zu Italien blieben namentlich durch den Prinzen Eugen, durch die Besitzungen Österreichs in der Lombardei und Neapel, die zu den Niederlanden und Westdeutsch-

land durch die dortige Herrschaft aufrecht. Die Italiener, zumeist Venetianer und Bolognesen, die Antwerpener und Brüssler standen in Wien in hohen Ehren. Fast jeder der Niederländer war in Rom, meist dort Mitglied der dortigen Kunstgesellschaft des Schilderbent gewesen. Es bestand mithin eine Internationalität der Kunst, wie kaum zu einem anderen Zeitpunkte. Der Gedanke der Caracci, daß die vollendete Kunst aus der Mischung aller Künste sich ergeben werde, schien hier durch den Zusammenfluß so vieler Meister aufs Neue erprobt werden zu sollen.

3772. Kunstsammlungen. Vergl. S. 308, N. 3048.

Die gewaltige Bauthätigkeit, die Hof, Adel und Geistlichkeit in Wien und Umgegend entwickelte, wirkte natürlich ins Weite. Der dem Hause Habsburg erbliche Kunstsinn äußerte sich zunächst in der allseitigen Vermehrung der Sammlungen. Vieles wirkte dabei die Verwandtschaft mit den oberitalienischen Höfen. Aber 1648 und 1649 kamen auch viele der besten italienischen Bilder aus der Sammlung des Herzogs von Buckingham und seines Herrn, des Königs Karl I. von England nach Wien: Namentlich die Tizian und Rubens gehören dieser Erwerbung an. Erzherzog Leopold Wilhelms gewaltiger Bilderschatz trat dazu, ebenso was Erzherzog Karl von Steiermark, † 1590, angesammelt hatte. Dazu jene Reichtümer, die Kaiser Rudolf II., der größte Sammler seiner Zeit, aufgebracht hatte. Aber auch zu Ende des 17. Jahrhunderts dauerte die Liebhaberei fort. Kaiser Karl VI. war es, der seit 1720 in der Stallburg 11 Säle für die Galerie einrichtete und dafür sorgte, daß sie in Vervielfältigung durch den Stich bekannt wurde. Prenners Theatrum artis pictoriae (1728) ist das Ergebnis dieser Bemühungen. Daneben wuchs die Zahl der Sammlungen des Adels. Prinz Eugen stand an der Spitze dieser Kunstgönner als ein Mann von feinem Verständnis und fürstlicher Macht. Seine Antiken kamen später nach Dresden.

3773. Beziehungen zu Rom.

All diese Schätze bewirkten, daß man in Wien, dem Mittelpunkt einer der größten und thätigsten Staatsmächte jener Zeit, den vollen Überblick über das Schaffen vergangener Zeiten, zum wenigsten in der Malerei erlangen konnte. Dank seinen politischen Beziehungen und der starken Rivalität gegen Frankreich blickte Wien, wenn es künstlerische Vorbilder suchte, nicht nach Paris, sondern nach Rom. Noch 1696 wendete sich Fürst Hans Adam Andreas von Liechtenstein dorthin an Carlo Fontana, um Pläne für ein neues Schloß in der Rossau bei Wien zu erhalten, während sein Majoratshaus in der Stadt dem italienischen Meister Domenico Martinelli (geb. zu Lucca um 1650, † 1718) zuzuschreiben sein dürfte, der in Rom, Mannheim und England thätig gewesen sein soll. Des Oberitalieners Burnacini Nachfolger in der kaiserlichen Gunst wurde aber Johann Bernhard Fischer von Erlach (geb. zu Graz 1656, † zu Wien 1723), der größte unter den Wiener Meistern. Er hat sich unter den Schor in Rom gebildet und dort, dem Carlo Fontana folgend, jene strengere architektonische Auffassung in sich aufgenommen, die von den Oberitalienern in der ewigen Stadt vertreten wurde. Die Galerie des Palazzo Colonna in Rom, die Antonio del Grande begonnen, Geronimo Fontana, der Neffe Carlos, fortgeführt, Johann Paul Schor ausgemalt hatte, dürfte als der Ausgangspunkt seiner Kunst gelten können.

Vergl. S. 513, N. 3609.

Vergl. S. 531, N. 3664.

Die Wiener Thätigkeit Fischers begann mit der noch unter Burnacinis Leitung entstandenen Pestsäule am Graben zu Wien (Dreifaltigkeitssäule, 1679 in Holz, seit 1680 in Stein), an der so ziemlich alle damaligen Wiener Künstler von Namen Anteil haben: Fischer hinsichtlich des strengen architektonischen Aufbaues des Unterteiles, Burnacini in dem aus Wolken nach Art der Theaterkulissen sich aufbauenden oberen Abschlusse.

3774. Salzburg.

Im allgemeinen kann man schon hier das Zurückdrängen der Italiener durch die Deutschen bemerken. Mehr noch geschah dies in Salzburg unter der Regierung des Erzbischofs Johann Ernst (1687—1709), wo eine erneute Kunstblüte einsetzte. Dort hatte Zuccali, nach ihm der vielseitige Antonio Nicola Beduzzi die bauliche Leitung in

Händen gehabt. Auch in der Bildnerei hatte hier Antonio Dario, der Meister des großzügigen Hofbrunnens (1664—1680), eine gesonderte Stellung eingenommen. Er dürfte einer der wichtigsten Anreger für die später blühende Salzburger Bildnerschule gewesen sein. Dieser gehören an: Wilhelm Weißkirchner (lebte 1665 in Salzburg), dessen Sohn Wolf Weißkirchner († nach 1725), Sebastian Stumpfegger (geb. 1642, † 1709) und Lorenz Stumpfegger, die Meister, die den Hochaltar in Klosterneuburg (1728) und die großartige Dreifaltigkeitssäule in Linz (1717—1723) schufen. Der neue Kirchenfürst setzte, als er den Salzburger Thron bestieg, Fischer an die Spitze seiner Bauverwaltung und beschäftigte, wie es scheint grundsätzlich, nur deutsche Meister. Durch sie entstand nach Fischers Entwurf die Ursulinerinnenkirche (begonnen um 1690), die Dreifaltigkeitskirche (1694—1702), die Wallfahrtskirche bei Lofer im Pinzgau (seit 1694) und dann die großartige Universitätskirche (1694 begonnen), in der er mit außerordentlicher Kunst den Formgedanken der Kollegiatskirchen, wie er in der Sarbonne zu Paris zuerst sich entwickelt hatte, in einem stolzen und raumschönen Barock ausbildete.

3774 a. Fischer von Erlach.

Vergl. S. 494, N. 3557.

Der nächste Erzbischof, Franz Anton (1709—1727), bevorzugte den Baumeister Johann Lukas von Hildebrand (geb. zu Genua 1668, † 1745), der vorher in Wien den prachtvollen Palast für den Grafen Daun (später Kinsky, 1709—1713) geschaffen hatte, ein Werk von außerordentlicher Selbständigkeit in der künstlerischen Auffassung und vollendeter Meisterschaft in allen Gebieten schmückender Thätigkeit. Im Schloß Mirabell zu Salzburg (seit 1710) übertrug er diese Kunst in gesteigerter Form an den erzbischöflichen Hof. Für Wien aber erlangte er die größte Bedeutung dadurch, daß der Prinz Eugen durch ihn sein Schloß Belvedere (etwa 1712—1724) errichten ließ und hiermit ein Meisterwerk anmutig schmuckreicher Bauweise, die bei leichten, oft spielenden Formen doch nicht auf großartige, des Bauherrn Macht und Feldherrnwürde entsprechende Wirkung verzichtete.

3775. Lukas von Hildebrand.

Fischer hatte schon 1695 das bei Wien gelegene kaiserliche Schloß Schönbrunn begonnen, in dem unverkennbar Versailles, der Sitz des großen Gegners Kaiser Josefs I., überboten werden sollte. Aber der Bau, zu dem gewaltige Planungen gezeichnet wurden, blieb mit dem Kaisers Tod liegen und wurde erst von Maria Theresia wieder aufgenommen. Kaiser Josef I. gab aber hiermit den Anstoß, Wien aufs neue mit Bauten zu schmücken. Fürst H. F. Fondi war der erste, der ihm folgte: Seit 1697 begann er das großartige (jetzt Schwarzenbergsche) Palais (1715 vollendet); jenes für die Grafen Batthyanyi (jetzt Schönborn), den Fürsten Trautson (jetzt Königlich ungarisches Ministerium), für die Grafen Althan (Lusthaus in der Rossau, abgebrochen), Schloß Frain in Mähren. Der Stadtpalast des Prinzen Eugen in Wien (seit 1700), der Clam-Gallassche Palast in Prag (seit 1707), das Breslersche (später Schreyvogelsche) Haus in Breslau (vor 1710, 1886 abgebrochen), das Palais Trautson (1710—1712, jetzt Ungarische Nobelgarde), die Böhmische Hofkanzlei, (1712—1714), die Palais Althan (1717 begonnen), Batthyanyi (in der oberen Schenkengasse) und Roffrano (später Auersperg), sämtlich in Wien, bilden eine Folge glänzender Anlagen: Wohl merkt man ihnen die Schulung Fischers in Rom an, aber sie sind so ganz von deutscher Eigenart erfüllt, zeigen so ganz das Erlernte geistig verarbeitet, daß sie zum klarsten Ausdruck des zeitlichen und örtlichen Wesens wurden: Sie sind die eigentlichen Merkmale des kaiserlichen Wien. Man muß Fischers durchaus hofmännische, fein abgewogene, bei allem Reichtum gemessene Kunstweise etwa mit jener derben, vollebigen Kunst des Prandauer vergleichen, die wenige Meilen Donau-auf in Mölk blühte, um des Wiener Meisters klassische Bedeutung zu verstehen. Man muß den prachtvollen Entwurf zur Wiener Burg, der erst zu Ende des 19. Jahrhunderts erfüllt wurde in seiner durchaus eigenartigen Pracht und seiner unbedingten Beherrschung der Form gegen das Berliner Schloß mit seinen italienischen An-

3776. Fischer von Erlach in Wien.

lehnungen stellen, um zu erkennen, wie hoch Fischer Schlüter an Schulung und architektonischem Feingefühl überragte, selbst wenn er nicht der größere Künstler war. Am glanzvollsten offenbart sich Fischers Begabung an der Karl Borromeo-Kirche (1716—1737), jener großen ovalen Kuppel mit davor gestelltem Säulengiebel und zwei nach Art jener des Mark Anton angeordneten Schmucksäulen, eine der eigenartigsten und glänzendsten Schöpfungen des frei über die Massen und Formgedanken verfügenden deutschen Barock.

3777. Als Schriftsteller.

Sehr bemerkenswert ist auch Fischers schriftstellerische Thätigkeit: Nicht daß er ein gewandter Meister der deutschen Sprache gewesen sei: Er ließ vielmehr den Text seines „Entwurfes einer historischen Architektur" (Wien 1721, Leipzig 1725, London 1730) von dem gelehrten Schweden Karl Gustav Heraeus bearbeiten. Der Gedanke des Buches ist aber Fischers Eigentum: Aus allen ihm zugänglichen Quellen stellte er Abbilder der Baukunst und Bildnerei der verschiedensten Zeiten und Länder zusammen und diesen solche nach seinen eigenen Werken gegenüber. Indem er aber dabei die Verschiedenheit der stilistischen Formen feststellte, suchte er zugleich die ihnen gemeinsamen: Die Gesetze der Symmetrie, der Standsicherheit, der Verhältnisse. Er legte damit als einer der ersten den Grund zu den baugeschichtlichen Werken der Folgezeit und erwies sich auch nach der wissenschaftlichen Seite hin der Achtung würdig, die ihm Gelehrte wie Leibnitz zollten.

3778. Malerei.

Nicht minder eigenartig entwickelte sich die Malerei. Für sie war von Bedeutung das Eintreffen des Kaisers Franz I., der von Lothringen über Toskana auf den österreichischen Thron als Gemahl der Kaiserin Maria Theresia kam. Der lothringische Architekt Jean Nicolas Jadot, den er mitbrachte, baute in dem prachtvollen Festsaal der Universität Wien (1753, jetzt Akademie der Wissenschaften) ein Werk, das unverkennbar tiefen Einfluß auf das Schaffen an der Donau hatte. An der Kunstakademie, die 1726 nach französischem Muster eingerichtet worden war, wirkte der in Paris gebildete Jakob van Schuppen (geb. zu Fontainebleau 1669, † zu Wien 1771?); er erhob die Anstalt zu der gefeiertsten in Deutschland. Neben ihm war Martin Meytens seit 1721 in Wien thätig, der 1759 sein Nachfolger wurde. Meytens war, wie wir sahen, in Stockholm geboren, beide Künstler niederländischer Eltern Kind, Feinmaler; gebildete Künstler im Sinne des Lairesse; Leute, die in ihrer Mißachtung der italienischen Könnerschaft das Mittel fanden, um gegen die Überschätzung der Fremden Verwahrung einzulegen. Und Fremde waren ihnen die Italiener, wie die Franzosen; sie selbst mit ihrem Heimatsgefühl in dem habsburgischen Niederlanden weilend, fühlten sich nach Wien gehörig.

Vergl. S. 552, N. 3722.

Vergl. S. 560, N. 3745.

3779. Bildnismaler.

Freilich waren die Österreicher nicht geneigt, den klassischeren Bestrebungen der Akademie ohne weiteres zu folgen. Ein Bildnismaler wie Johann Kupetzki (geb. zu Bösing bei Preßburg 1667, † zu Nürnberg 1740), der in Italien gebildet war, trat in einem gesunden, kraftvollem Wahrheitssinn, einem farbenfrischen Geradezu der Malerei, den nach der Schule Rigauds und Largillieres wohlerwogenen Farbenphrasen des Schuppen und Meytens entgegen. Als Nachahmer Loths und Liberis that er sich durch scharf gezeichnete und gut beobachtete Bildnisse hervor und schuf manches Werk von bleibendem Wert. Johann Peter Brandel (geb. zu Prag 1668, † zu Kuttenberg 1739) trug den Barockton mit seiner naturalistischen Übertreibung weiter nach Norden. In Sachsen waren es Samuel Bottschild (geb. zu Sangershausen 1642, † zu Dresden 1707) und weiterhin Adam Manyoki (geb. zu Szokolaya in Ungarn, † 1757 zu Dresden), David Hoyer u. a. m., die wenigstens im Bildnis tüchtige Werke hervorbrachten; sie näherten sich immer mehr der siegreichen Art des Rigaud und Largilliere; gingen aus der ursprünglich beliebten scharfen Individualisierung mehr in eine schönheitliche Tonigkeit, eine schmeichelnde Repräsentation über. Die Schüler der Wiener Akademie suchten sich alle von dem Hoftone, dem die Bildnismalerei auch in

Wien folgte, thunlichst zu befreien. Die Oeser, Oelenhainz, Johann Kaspar Fueßly und mancher andere Maler aus der Zeit der litterarischen Kunst drückten dagegen die Wiener Schule auf das Wissenschaftliche und auf das Natürlich-Bedeutungsvolle.

3780. Kirchenmalerei.

Dem barocken Schaffen diente die süddeutsch-katholische Feststimmung, die Freudigkeit in Form und Farbe, wie sie sich vor allem in der dekorativen Malerei äußerte. Man braucht auch heute nur das Erzgebirge oder das Riesengebirge zu überschreiten, um der veränderten Grundstimmung sich bewußt zu werden. Im Norden die sorgfältig abwägende, im einzelnen liebevolle, leicht ins Kleinliche fallende Art, der Sinn der Ordnung, des Bewahrens, des Anheimelns; drüben die größer schaffende, sorglose, oft wohl leichtfertige Art, die in ihrer Anordnung minder sorgsam durchdachten aber größeren Räume, die hellen Farben, der Geist des lebhaften Sichausgebens.

Vergl. S. 516, N. 3620.

Vergl. S. 531, N. 3664.

Die Ausschmückung der Kirchen und Schlösser beschäftigte zahllose Maler. Vorherrschend war zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Venetianer Schule gewesen, wie sie sich in Karl Loth verkörperte. Dessen Schüler waren die Deutschen Peter Strudl und Johann Michael Rottmayr (geb. zu Laufen bei Salzburg 1652, † in Wien 1734). Letzterer hat in der Karlskirche und der Peterskirche Fresken mit erstaunlicher Leichtigkeit gemalt, indem er die Decke mit gehäuften Gestaltenmengen füllte. Er entwickelte dann in Prag, Breslau, Salzburg u. a. O. eine gewaltige Thätigkeit; steht dabei an Kühnheit der Verkürzung, Häufung der Gestalten, Kraft und Wirkung der Farbe, saftiger Fülle des Tones den Römern näher als den Venetianern; ein echter Barockmeister in der Art des Cortona. Neben ihm wirkte der Italiener Giovanni Antonio Pellegrini (geb. in Padua? 1674, † 1741), der in ganz Deutschland seine flotte Hand bewundern ließ. Im Belvedere, dem Schloß des Prinzen Eugen, waren der Bologneser Chiarini, der Neapolitaner Solimena, der Genueser Carlo Carlone neben dem Augsburger Jonas Drentwett thätig.

Die wichtigste Kraft war aber neben Rottmayr Martin Hohenberg (genannt Altomonte, geb. in Neapel 1657, † in Linz 1745), deutscher Eltern Kind, doch in Rom gebildet, der nach dem Norden kam, um in der Kirche zu Zolkiew in Galizien in großartigen Wandbildern die Siege König Johann Sobieskis über die Türken bei Wien und Gran zu feiern, und dann seit 1703 in Wien lebend, Klöster und Schlösser mit leichten, frischen, anmutigen Gestaltungen zu schmücken. Sein Sohn Bartholomäus Altomonte (geb. 1702, † 1779) schuf in gleichem Geiste fort.

3781. Daniel Gran.

Der vierte in dem Kreise dieser Maler ist Daniel Gran (geb. zu Wien? 1694, † zu St. Pölten 1757). Auch er ging zu seiner Ausbildung nach Italien und dürfte in Rom dem Kreise des Maratta nahegestanden haben. Die Decke im Schwarzenbergischen Sommerpalais in Wien (1729), die Ausmalung der Kirche auf dem Sonntagsberg und als Hauptwerk jene der Hofbibliothek in Wien verkünden das Streben nach immer größerer Klarheit im Aufbau, nach Reichtum der zumeist allegorischen Gedanken, nach Lieblichkeit und Leichtheit der Farbe. Sie löst sich schließlich in eine unbestimmte Weichheit auf, in eine Helligkeit, die fast zu zerfließen scheint. Aber immer ist er voll Schwung im Entwurf, voll Sicherheit in der Zeichnung, voll echter Barockanmut in den Bewegungen.

Aufs reichste entfaltete sich die Schülerschar: Mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts waren die baueifrigen Klöster und Herren, Städte und Stifter nicht mehr in Verlegenheit um tüchtige deutsche Freskanten: Die Schule blühte in glänzender Weise fort bis gegen das Ende des Jahrhunderts. Jeder trug ein gutes Teil des Könnens der führenden Meister mit fort; die Lehre war keine akademische: Am rasch geschaffenen Werk selbst bildete sich der handwerklich in seine Kunst eingeführte Jünger. Glänzend that sich aus diesem Kreis der Tiroler Paul Troger hervor, der, aus alter Künstlerstätte hervorwachsend, bald

Vergl. S. 532, N. 3667.

in ganz Österreich bekannt und gefeiert wurde; Martin Johann Schmidt (geb. zu Grafenwörth bei Krems 1718, † zu Krems? 1801) war einer der ersten, unter jenen die bewußt verschiedenartige Meister nachahmten; die im Geiste der Caracci niederländische Farbe mit italienischer Zeichnung verbinden wollten. Der berühmteste unter diesen Meistern war wohl Anton Franz Maulbertsch (geb. zu Langenargen am Bodensee 1724, † zu Wien 1796), der, aus der Wiener Akademie hervorgehend, Grans Art fortsetzte und bei hoher Lieblichkeit der Gestalten zu einer kühlen Färbung und oft schon verblasener Zeichnung gelangte. Ihm half vielfach Johann Winterhalter (geb. zu Vöhrenbach im Schwarzwald 1743, † zu Znaim 1807), dessen Wirkungsgebiet hauptsächlich Mähren wurde. Trogers Schüler Martin Knoller (geb. zu Steinach in Tirol 1725?, † zu Mailand 1804) trat in seinen späteren Jahren schon dem Mengs nahe. Es ist bezeichnend, daß ihm eine Kopie nach Raffael den österreichischen Adel einbrachte. Sein Mitschüler Josef Bergler (geb. zu Salzburg 1753, † in Prag 1829) durfte sich schon eines an klassischen Vorbildern gereiften Geschmackes rühmen; Josef Schoepf (geb. zu Telfs im Innthal 1745, † 1822) trat schon zu David in Paris in Beziehungen.

3782. Bildnerei.

Der plastische Reichtum des Bauwesens begünstigte die Bildnerei in hohem Grade. In den Alpenlanden hatte überall die Kirche ein reiches Schaffen hervorgerufen. In Wien fanden die vielseitigen Bestrebungen ihren Abschluß. Das, was Deutsche und Italiener vereinte, wie das, was sie trennte, der Zwiespalt zwischen barocker Schulung und Streben nach Klärung und Reinheit in der Form, das spiegelte sich am glänzendsten in dem entscheidenden Bildhauer Wiens, in Georg Rafael Donner (geb. zu Eßling 1693, † zu Wien 1741) wieder. Seine Reiterstatue des heiligen Martin in Preßburg, sein Sakristeibrunnen in St. Stefan in Wien (1739—1741), sein Brunnen im Rathaus zu Wien, und die Prachtschöpfung des Brunnens auf dem Neuen Markt daselbst verkünden in wachsender Vollendung das Streben nach schlichterer, einfacher Formensprache.

3783. Donner und Mattielli.

Zu den hervorragendsten Persönlichkeiten des Wiener Kunstlebens, zu den Meistern, die entschieden im Geiste Berninis auf eine größere Einfachheit der Linienführung auch in der Bildnerei hinwirkten, gehört der italienische Bildhauer Lorenzo Mattielli (geb. 1688 zu Vicenza?, † zu Dresden 1748), der seit 1714 in Österreich thätig, eine Fülle von Großstatuen für die Schlösser und Kirchen ausführte, überall eine sichere Hand für Aufbau, für Bewegung zeigend, doch zugleich dem gewaltigen Barock gegenüber einen Verzicht auf starke Gegensätze, übertrieben geschwungene und sich überschneidende Massen. Was Mattielli erstrebte, den reichen Umriß der Barockbildnerei mit einer feineren, festeren, runderen Körperform zu vereinen, an Stelle der Heftigkeit der Bewegung ohne Aufgabe der Lebendigkeit einen ruhigeren Fluß, eine schlichtere Linienführung zu setzen, das hat Donner mit einer Meisterschaft durchgeführt, die ihn in die erste Reihe der Künstler seiner Zeit rückt. Dabei fehlt es ihm nicht an Tiefe und Kraft des Ausdruckes, wie er ihn namentlich an der ergreifenden Gruppe der Beweinung Christi im Dom zu Gurk entfaltete. So wurden Donner, Gran, und Fischer von Erlach ebenbürtige Genossen in der Ausgestaltung des Wiener Barock zu einer selbständigen reichen Stilform.

3784. Spätere Bildhauer.

In Donners Schule schwankten noch die Neigungen zwischen barocker Form und klassischer Strenge. Des Meisters eigene Brüder beweisen dies. Matthäus Donner (geb. zu Eßling 1704, † 1756), hatte im Stempelschnitt, aber auch in der Bildnisbüste glänzende Erfolge zu verzeichnen. Er schuf noch geradezu, nach Art der Barockplastiker, ohne Verneigung gegen antike Vorbilder. Donners Schüler, Nikolaus Balthasar Moll (geb. zu Innsbruck 1709, † 1785), ist der Verfertiger der Prachtsärge der kaiserlichen Familie in der Augustinerkirche zu Wien, ein Meister, der dem weichen, mild wirkenden Blei eine außerordentliche Lebens-

fähigkeit abzuringen wußte. Der Hauptmeister wurde aber der vorzugsweise in Schönbrunn thätige Friedrich Wilhelm Baier (geb. zu Gotha 1729, † zu Hitzing 1797) Seine Schaffenskraft ist gewaltig. Schon während seines Aufenthaltes in Württemberg bewies er dies durch eine Reihe tüchtiger Arbeiten großen und kleineren Maßstabes. Zur vollen Entfaltung kam er jedoch erst in Wien, wo ihm der Schönbrunner Park, dessen Brunnen und Ruinen großartige Aufträge zuführte. Er trat hier in die Fußstapfen des Mattielli, indem er diesen in dem Streben nach Vereinfachung der Linie und Rundung der Gestalt noch überbot. Dann trat noch neben Strudl und Rauchmüller Messerschmidt in das Ringen um die Palme ein. In München und Rom gebildet, wurde er in Wien Akademieprofessor, zeigte aber früh Spuren von Irrsinn. Er trat den Anschauungen seines Landsmannes Mesmer nahe, des bekannten Entdecker des tierischen Magnetismus, der ihn vollends zu Absonderlichkeiten der Auffassung führte: In seinen späteren Lebensjahren in seiner Heimat und dann in Preßburg in tiefster Zurückgezogenheit lebend, wollte er den Magnetismus in seiner Wirkung auf den Gesichtsausdruck schildern, die zwischen zwei Körper bestehenden geheimen Wirkungen bildlich darstellen: Ein Unterfangen, das er mit dem Eifer des Irren und mit der Schaffenskraft eines echten Künstlers durchführte. Der Erfolg blieb aus; denn bei seinen Wiener Kunstgenossen überwog schon allgemein das Streben nach klassischer Ruhe. So bei Johann Baptist Hagenauer (geb. 1732, † in Wien 1810?), der für Schönbrunn vielerlei arbeitete; bei Anton Grassi (geb. 1755, † 1807), dessen Modelle für Porzellane hervorgehoben werden müssen; endlich bei Johann Martin Fischer (geb. zu Bebele im Allgäu 1740, † zu Wien 1826?), der schon bemüht war, seine Kunst auf wissenschaftliche Grundlagen zu bringen: Seine Muskelfiguren sind lange in den Akademien als Lehrmittel benutzt worden. Gerade diesen, das eigentlich künstlerische Schaffen einschränkenden Bestrebungen trat Messerschmidt mit seinem wirren, aber schaffenskräftigen Gebaren entgegen.

Vergl. S. 537, N. 3684.

3785. Wien und die Musik.

Die Klärung nach der klassischen Seite vollzog sich in allen Gebieten der Wiener Kunst. Ihr Grund liegt nicht nur in den äußeren Verhältnissen, sondern in dem gemeinsamen Wirken so großer Meister, wie es Fischer von Erlach, Donner und Gran waren, in der verständnisvollen Lehre der Wiener Kunstschule. Sie hat in litterarischer Beziehung wenig Ausdruck gefunden und ist daher in einem litterarischen Zeitalter, wie dem 19. Jahrhundert, fast ganz übersehen worden; außer für die Schwesterkunst, für die Musik. Auch dort kam die Anregung aus Italien: Neben den Carissimi, Cavalli, Lully und Scarlatti, für die die Bolognesen ihre Theaterbauten schufen, stand die protestantisch-bürgerliche Kunst Johann Sebastian Bachs, des Geistesbruders von George Bähr, und die volle, breitlebige Kraft des Händel, der dem Schlüter zur Seite zu stellen ist. Dann Gluck, der die Einheit von Text und musikalischem Ausdruck, die Übereinstimmung von Ton und Vorgang erstrebte und in Wien für diese Grundsätze die Stimmung fand, die altfranzösische Musiktragödie neu belebend, als ein Vertreter deutschen Einflusses im Weltmittelpunkt an der Seine. Bis dann endlich Haydn in Wien den reinen Ton der süddeutschen Sinnigkeit fand, Gedankenreichtum mit Naturfrische, die formfrohe Volksseele mit innerer Gebundenheit verband, ein Schützling derselben Adelsgeschlechter, die die großen Barockmeister förderten. Und das weist auf die großen Meister Mozart, der aus allen den aufgehäuften Anregungen und österreichischem Volkstum die klassisch reine Gestalt der deutschen Oper herauszuschälen verstand; und auf Beethoven, der sie in der Vollkraft seines stürmischen Herzens, im Ausdruck jedes menschlichen Gefühles fand; der das deutsche Volk so mit Musik erfüllte, daß diese im folgenden Jahrhundert die stärkste, vornehmste Bekundung seines künstlerischen Empfindens wurde. In Wien entwickelte sich, ungetrübt von norddeutscher Verstandesschärfe, aus dem barocken Lebenskreise die deutschklassische Musik.

3786. Franken. Die Wiener Bauschule fand in Franken eine eigenartige, kaum minder reiche Fortbildung als in Wien. Dort vollzog sich eine Mischung zwischen nord- und süddeutschen Kräften; die protestantischen Fürstentümer, eng vereinigt mit dem brandenburgisch-preußischen Hof, der Handelsmittelpunkt Nürnberg, standen den katholisch-kirchlichen Staatsgebilden gegenüber. Zunächst hatte man auch in Bayreuth und Ansbach italienische Meister bevorzugt. Aber zugleich kam aus der Schule des Schlüter neben Leonhard Sturm, der in Altdorf lehrend gewirkt hat, der Architekt Paul Decker (geb. zu Nürnberg 1677, † zu Bayreuth 1713), der am Schlosse zu Erlangen (1701—1703) thätig, durch die Herausgabe seines Prachtwerkes Der fürstliche Baumeister (Augsburg 1711—1713) sich einen großen Namen als einer der gedankenreichsten Dekorateure der Zeit erwarb. Anteil hatte er auch an dem Ausbau der niedergebrannten Egidienkirche in Nürnberg (1711—1718), wie an der Errichtung des großartigen, im Entwurf wohl auf Leonhard Dientzenhofer zurückzuführenden fürstbischöflich Bambergschen Schlosses Pommersfelden. In Nürnberg selbst war Johann Trost († 1700) ein als Lehrer einflußreicher Vertreter der Barockarchitektur. In Bayreuth waren Markgraf Friedrich (1735—1763) und dessen Gemahlin Friederike, die Schwester Friedrichs des Großen, entscheidend. Das Schloß Eremitage, das schon vorher (seit 1715) der Architekt Heinrich? Räntz zu errichten begonnen hatte, wurde nun durch französische Meister verschönert: Saint-pierre und Charles de Gontard vollendeten die Anlage. In Ansbach hatte an den umfangreichen und prachtvollen Arbeiten für Ausschmückung des Schlosses und der Stadt der Bauintendant Carl Friedrich von Zocha (geb. zu Gunzenhausen 1683, † zu Ansbach 1749) einen wohl auch künstlerischen Anteil.

Vergl. S. 561, N. 3749.

Vergl. S. 538, N. 3680.

3787. Balthasar Neumann. Weitaus höher noch entwickelte sich die Baukunst unter der Herrschaft des an allen mitteldeutschen geistlichen Höfen mächtigen Geschlechts der Schönborn, eines der kunstsinnigsten in jener schaffensfreudigen Zeit. Sie bedienten sich vorzugsweise als ihres Baumeisters des Balthasar Neumann (geb. zu Eger 1687, † zu Würzburg 1753). Dieser, wohl einer der größten Künstler, die Deutschland besessen hat, war nicht im Ausland gewesen, außer in reifen Jahren; hatte höchstens als Soldat, auf dem Wege in den Türkenkrieg, Wien gesehen. Seine Kunst ist ganz und gar heimisch deutsches Gewächs. Sie offenbart sich in einer hohen Vornehmheit, in einem überall vorquellenden Reichtum und einer mit spielender Leichtigkeit vorgetragenen Gedankenfülle. Sie deckt sich in ihrer ganzen Haltung mit dem, was Mozart in seinen reifsten Werken bietet: Noch ist die Quelle des Schaffens italienisch, noch erscheint dieser Ursprung in gewissen Formen: Aber der Geist ist ein neuer geworden: Es ist jene Anmut in das Werk gezogen, jene Sinnigkeit und bewegliche Empfänglichkeit für die feinsten Seelenregungen, jener leidenschaftliche Gestaltungsdrang, die nun einmal unser deutsches Eigentum sind, so oft wir auch vorzureden uns bemühten, all das sei französisch. Neumanns Bauherrn sendeten die Meister nach Paris, damit er seine Entwürfe de Cotte und Boffrand zur Begutachtung vorlege. Diese fanden sie „viel auf italienischer Manier und etwas Deutsches dabei". Was sie dagegen zu setzen hatten, das Französische jener Zeit, war die akademische Nüchternheit und Regelrichtigkeit. Wir aber haben uns stets weiß gemacht, daß Deutschland Ludwigs XIV. Stil nachahmte, als es barock wurde. Dem ist nicht so: Die deutschen Architekten stehen in dieser Zeit turmhoch über den französischen. Erst die nationale Fahnenflucht der folgenden Zeit lehrte uns, sie verachten: Erst durch das Überwiegen der nüchternen Verstandesthätigkeit in dem Zeitabschnitte, den Gottsched, Lessing und Winckelmann kennzeichnen, sind wir zu dem Wahne gebracht worden, unser 17. und 18. Jahrhundert sei ein geistig schwaches: Es ist litterarisch schwach, künstlerisch dagegen um so gewaltiger!

3788. Residenz zu Würzburg. Davon geben Neumanns Bauten Kunde. Vor allem die Residenz in Würzburg, seit 1720 von Neumann geplant und angefangen, mit seinem herrlichen Treppenhaus, seinen

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Würzburg, Residenz, Mittelbau

Nach Gurlitt, Historische Städtebilder; II. Würzburg

prachtvollen Sälen, eine der merkwürdigsten Schöpfungen des Jahrhunderts ist. Wer kurz nacheinander Versailles und Würzburg sah, wird wohl sicher sich des gewaltigen Unterschiedes bewußt geworden sein, zwischen dem schweren Pathos am französischen und der geistvollen Beweglichkeit am fränkischen Hofe. Auch hier wie in Paris arbeiteten viele Fremde mit: Der Italiener Bussi wird als Stuccateur, der Wallone J. W. van der Auvera als hervorragendster Bildhauer, Tiepolo als Maler berufen; Joh. Seb. Bendel († 1744) und Joh. Valentin Bendel, die Bildhauer, waren wie der Schmied der prachtvollen Gitterwerke, Johann Georg Oegg (aus Silz, geb. 1703, † 1763), einer der größten Künstler seines Faches, Tiroler. Aber die feste Hand des leitenden Künstlers hielt alle Kräfte gebunden durch seine bis ins Einzelne gehenden Anordnungen, durch die gefällige Leichtigkeit seiner Linien, die zurückhaltende Vornehmheit in der Pracht, die untrügliche Sicherheit über die Wirkung jeder Einzelheit. Die Thätigkeit Neumanns wuchs rasch ins Gewaltige: Würzburg ist voll seiner immer fein abgewogenen, heiter prächtigen Bauten; Schlösser, wie Werneck (1730—1747, das Innere 1830 zerstört); Oberzell (1744—1760, jetzt Fabrik); das prächtige Fürstbischöflich Speyerische Schloß Bruchsal (seit 1722), dessen Treppenanlage und ganze Grundrißanordnung wieder eine der geistvollsten Lösungen, dessen Inneneinrichtung ein Triumph des deutschen Rokoko ist; das kurtrierische Schloß Schönbornlust am Rhein (1752 vollendet, 1806 abgebrochen), der sogenannte Dikasterialbau in Ehrenbreitstein zeigen, daß Neumanns Einfluß durch die geistlichen Höfe immer weiter getragen wurde. Selbst an dem so französisch gesinnten kurkölnischen Hofe berief man seit 1740 den fränkischen Meister: Er schuf das prächtige Treppenhaus im Schloß Brühl. Ebenso zogen die Schönborn den Meister nach Wien, wo er vielleicht zu den Arbeiten zur Wiederaufnahme der Schönbrunner Anlage mit herangezogen wurde, wie er denn für das kurpfälzische Schloß Schwetzingen, für die Schlösser zu Stuttgart und Karlsruhe Entwürfe lieferte.

Vergl. S. 519, M. 3627.

3789. Kirchenbauten.

Nicht minder eigenartig ist er als Kirchenbaumeister, hier durch die Vermittlung des Dientzenhofer ein Nachfolger Guarinis. Er vollendete die von Leonhardt Dientzenhofer begonnene Prachtkirche Schönthal, baute in gleichem Sinn die Augustinerkirche zu Würzburg aus, jene zu Gößweinstein (1730—1739) und Münsterschwarzach (1727 begonnen, 1821 zerstört), die Wallfahrtskirche auf dem Nikolausberg bei Würzburg (seit 1747), die Schönbornsche Grabkapelle am Dom daselbst (1721—1736), die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (1743 begonnen) und die Abteikirche Neresheim (1745 begonnen). Es schließen sich noch eine große Zahl kleinerer Bauten, darunter die prächtige Schloßkapellen zu Würzburg, Bruchsal und anderen Orten an, um ein Gesamtbild einer erstaunlichen Thätigkeit zu geben, wie sie nur wenigen beschieden wurde, und wie sie nur die Größten mit gleichem, nicht nachlassendem Formenreichtum, mit gleicher Unermüdlichkeit im Neuschaffen von Schmuckgebilden und, was noch mehr ist, von Grundrißgedanken, durchzuführen vermochten.

Vergl. S. 538, M. 3689.

3790. Spätere Zeit in Wien.

Wie für Neumanns Kunstschaffen die in Wien erlangten Jugendanregungen maßgebend blieben, so gab die Kaiserstadt auch für das folgende Geschlecht den Ton an, indem es hinüberführte zu einer schlichteren, strengeren Auffassung. Es begann für die Baukunst eine eigentümliche Zeit, die der Söhne der großen Meister. Fischer von Erlach fand in seinem Sohn Josef Emmanuel Fischer von Erlach (geb. 1695, † 1742), einen Nachfolger. War der Vater nach Rom gezogen, so sendete er, seinem vielseitigen Schönheitsempfinden gemäß, den Sohn auf die große Weltreise, nach Italien, Frankreich, England, Holland. Er wirkte dann am Bau der Wiener Hofbibliothek mit, die aber noch ganz im Geiste des älteren Meisters gehalten ist. Das Palais Rofrano (jetzt Auersperg), das ziemlich nüchterne kaiserliche Marstallgebäude (1724), beide in Wien, sind Zeugen, ebenso der zierliche Denkmal-

Vergl. S. 571, M. 3776.

Vergl. S. 518, M. 3625. tempel auf dem hohen Markt in Wien (1729), mit Figuren von Corradini für die beginnende Abklärung des stürmischen Mostes deutscher Kraft.

3791. Zeit der Maria Theresia.

Ein feineres Rokoko war in Wien unter der Kaiserin Maria Theresia heimisch geworden. Ihr Hofbaumeister wurde zunächst Nicolaus von Pecassi, der seit 1744 das Schloß Schönbrunn ausbaute. Es ist der Stil dem verwandt, den gleichzeitig Knobelsdorff in Potsdam schuf und den die Augsburger Kupferstecher pflegten, eine in den Formen schon etwas leer werdende Anmut der Linie und eine schon mit schematischen Formen arbeitende Sicherheit. Balthasar Ferdinand Moll (geb. zu Innsbruck 1717, † daselbst 1785), der Bruder des Bildhauers hat in seiner Vaterstadt die Bildnereien an einem vornehmen Triumphbogen ausgeführt, der für 1765 abgehaltene Festlichkeiten aufgeführt wurde. Die 1766—1770 errichtete Hofburg dort von Josef Walter, die Königsburg in Ofen von Franz de Paula Hildebrandt, die Residenz zu Prag (1756—1775) von Anselm Luragho und Anton Gunz sind weitere Beispiele des Bausinnes der Zeit: Schritt für Schritt ernüchtert der einst so heftige barocke Drang zu immer einfacheren und oft trockenen Formen. Ungleich bedeutender und jedenfalls einer der hervorragendsten deutschen Baumeister in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war Johann Ferdinand Hohenberg (geb. zu Wien 1732, † 1790), der nach der reizvollen Ausstattung des kaiserlichen Lustschlosses Hetzendorf bei Wien das Adelsprädikat von Hetzendorf erhielt. Sein Hauptwerk ist die Gloriette im Schönbrunner Park (1775—1780), im Grunde ein ganz dekorativer Bau, geschaffen als Abschluß des großen Gartenparterres vor dem Schloß, oberhalb der gewaltigen Brunnenanlage, die dort am Fuß des Hügels F. W. Baier angelegt hatte; diesen Hügel in einfach großen Linien bekrönend; starke Eckpfeiler, Bogenstellungen über gekuppelten Säulen, ein kräftig abschließendes Hauptgesims: Ein Werk, wie es auch Charles de Wailly oder Tagliafichi in Genua in Nachahmung des Galeazzo Alessi etwa hätte schaffen können.

Der Park von Schönbrunn bildet nun die Hauptwirkungsstätte der Wiener Bildnerei. In der sehr merkwürdigen Ruine eines römischen Tempels, die Hohenberg dort schuf, erkennt man deutlich die Einwirkungen des Piranesi: Es ist hier das, was vor diesem Panini, Juvara gemalt hatten, in Wirklichkeit übersetzt: Nicht die englische romantische, sondern die klassische Ruine.

3792. Spätere Zeit in Franken. Vergl. S. 530, M. 3662.

In Franken war Franz Ignaz Michael Neumann (geb. zu Würzburg 1733, † daselbst 1785) als Architekt der Erbe seines Vaters. Seine Werke sind noch mehr von klassischem Geist durchweht. Hatte er doch in Paris unter Leroy seine Ausbildung erhalten. Sein 1772 geschaffener Plan für den Ausbau der Westtürme des Domes zu Speyer (1822 abgebrochen) zeigen ihn aber noch durchaus beseelt vom Streben nach malerischer Wirkung. Die Lösung, die er für den Vierungsturm des Mainzer Domes fand, ist ein Meisterwerk seiner Empfindung auch ohne das dem folgenden Jahrhundert unerläßlich erscheinende Stilgefühl. Die volle Entwicklung seiner klassischen Schulung zeigt sich in der schon stark ernüchterten Architektur der Deutschhauskirche zu Nürnberg (1785), einem Kuppelbau von streng akademischer Haltung.

3793. In Bayern. Vergl. S. 568, M. 3768.

Eine ähnliche Richtung schlug der jüngere Francois Cuvilliers (geb. 1734, † 1768) in Bayern ein, von dem die 1771 vollendete bischöfliche Residenz in Passau herrühren dürfte. Schon 1752 begann man in München, an dem reichen Rokoko seines Vaters irre zu werden. Man nannte sein Residenztheater verkünstelt. Der Sohn und der aus gleicher Schule hervorgegangene Karl von Lespilliez suchten zunächst eine vermittelnde Stellung, die sie beim Bau der vom älteren Cuvilliers entworfenen Schauseite der Theatinerkirche (seit 1765) und der jüngere in seinem Werke Architecture Bavaroise vertrat.

Der leitende Bildhauer in München Roman Anton Boos (geb. zu Roßhaupten bei Füssen 1735, † zu München 1810) entwickelte in gleichem Sinne seine zahlreichen großen Werke thunlichst nach der strengeren Seite hin, obgleich der Grundzug seines Schaffens immer noch im Barock lag.

3794. Sachsen.

Die stärkere künstlerische Tragfähigkeit des sächsischen Bodens war schwerer für den französischen Geschmack zu überwinden als jener in Berlin. Der Dresdner Hof stand in seiner Bildung weniger hoch als der preußische; König August III. war nicht von den jüngsten philosophischen Bewegungen in Paris und London berührt. Und wenn er gleich ebensowenig wie Friedrich der Große für die erwachende deutsche Dichtung Sinn und Verständnis hatte, wenn ihm, dem zum römischen Bekenntnis Übergetretenen, wie der Bau der katholischen Hofkirche, die Vorliebe für italienische Oper beweisen, die süddeutsch-katholische Bewegung näher stand, so sträubte er sich doch nicht gegen die örtlichen Kräfte, ließ er diesen freieres Gewähren. Namentlich der im Sinne der französischen Finanzintendanten die Kunst pflegende Graf Heinrich Brühl, sein allmächtiger Minister, und Karl Heinrich Heinecken (geb. 1706, † 1791), dessen Günstling und überaus sachverständiger Kunstbeirat waren eifrig bemüht, in Dresden eine Kunst zu schaffen, die ihrem Sinne entsprach; wenig bekümmert um das, was draußen beliebt war; beherrscht von der Empfindung, in sich selbst die Gewähr für künstlerisches Gelingen zu tragen.

3795. J. C. Knöffel.

In diesem Treiben wurde der Architekt Johann Christoph Knöffel (geb. zu Dresden 1686, † daselbst 1752) durch hervorragende Begabung und geschickte Ausnützung der Gunst des Großen zur leitenden Stellung emporgehoben. Den Franzosen gegenüber erscheint er als durchaus selbständig. Die Regeln der Pariser Akademie kümmerten ihn herzlich wenig. Er verließ sich auf sein feines Gefühl für Verhältnisse und für Anmut im Schmuck; und schuf somit Werke, zwar nicht von großer Tiefe, doch von vornehmer Schönheit. Seine bekannteste Schöpfung ist das Palais für seinen Gönner Graf Brühl in Dresden, das seit 1737 schrittweise sich entwickelte (1899 abgebrochen). Die stattliche Treppenanlage und der schöne, von Deibel mit Schnitzereien versehene Festsaal gehört zu den ältesten Bauteilen; nach und nach dehnten sich die Bauten über den ganzen Teil des an das Schloß anstoßenden Festungswerkes hin, der noch heute den Namen der Brühlschen Terrasse trägt: Lustsäle, Gemäldegalerie, Theater, Gartensäle, Spielplätze in reicher Folge. An mehreren staatlichen und städtischen Bauten bewies Knöffel eine feine Hand in der Wahl der Verhältnisse der sehr bescheidenen architektonischen Gliederungen und Ausschmückungen. Außerhalb Dresdens nicht minder beschäftigt, schuf er das Schloß zu Warschau (seit 1740), hatte er wesentlichen Anteil am dortigen Sächsischen Palais (teils abgebrochen, teils verändert), namentlich an der Kapelle bei diesem. Sein Hauptwerk aber ist das Schloß Hubertusburg (begonnen von Johann Christian Naumann seit 1723, von Knöffel fast ganz neu erbaut seit 1737, vollendet 1751), eine jener gewaltigen Anlagen, in denen der Hof mit allen seinen ungezählten Bedürfnissen gemächlich Raum finden sollte; gelegen in stolzer Abgeschlossenheit, inmitten eines weiten Forstes.

3796. Gaetano Chiaveri.

Ein spätes Beispiel des Übergewichtes der römischen Kunst bilden die Vorgänge beim Bau der katholischen Hofkirche in Dresden (1738—1751). Man berief hierzu den bisher in Petersburg thätigen Gaetano Chiaveri (geb. 1669, † zu Foligno 1770), der im Stile der späteren Berninischule ein glänzendes Werk von hohem selbständigem Reiz aufführte: Namentlich der Turm, eine Fortbildung Berninischer Gedanken in seiner Mischung von Leichtigkeit und Kraft, seiner überaus feinen Umrißlinie und seiner eigenartigen Grundrißentwicklung aus dem Oval bekundet noch einmal, daß Rom die hohe Schule für die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts gewesen war. Bald nach Chiaveri kam 1739 Lorenzo Mattielli

Vergl. S. 487, N. 3635.

Vergl. S. 574, N. 3783.

nach Dresden, von dem Algarotti sagt, Polyklet habe ihm das Maß, Phidias das Eisen gegeben; den auch Winckelmann pries: Er galt schon als ein Bringer klassischer Form gegenüber Permosers und Kändlers Kunst, die bisher Dresden beherrschte: Der gewaltige Marmorbrunnen mit der Darstellung des Neptun und der Amphitrite im Markolinischen Garten zu Dresden, die 3,5 m hohen Heiligengestalten an der katholischen Hofkirche und zahlreiche Gartenfiguren zeigen ihn als einen Mann von gewaltigem Können, doch zugleich als einen solchen, der nicht mehr in alter Weise vorwärts drängte zur reicheren Gestaltung, sondern der schon nach Ruhe suchte.

3797. Fremde Maler.

Die Maler, die der Kurprinz von Sachsen von der Reise nach Rom mitbrachte, der Bologneser Stefano Torelli (geb. zu Bologna 1712, † zu St. Petersburg 1784), der schon genannte Pietro Rotari, der Deutsche A. F. Maulbersch, malten die Kirche aus. Ein Stab italienischer Architekten umgab Chiaveri: Sie fanden später zumeist in Polen Arbeit, seit der 7jährige Krieg dem Kunstschaffen in Sachsen ein jähes Ende bereitet hatte.

Zu den modernen Malern, die an der katholischen Kirche beschäftigt waren, kamen nun auch Franzosen. Noch in hohem Alter trat der Franzose Louis de Silvestre (geb. zu Paris 1675, seit 1716 Hofmaler in Sachsen, † zu Paris 1760) den Italienern mit großem Erfolg entgegen, wie er es denn auch war, der die Schlösser mit Deckenfresken und farbig vornehmen Bildnissen schmückte. Neben ihm wirkte Charles Hutin (geb. 1715 in Paris, in Rom als Bildhauer gebildet, seit 1748 in Dresden als Maler thätig, † daselbst 1776), der auch als Lehrer an der Kunstakademie großen Einfluß gewann.

3798. Sammlungen.

Von tiefgehendem Einfluß auf das Geschmacksleben der Hauptstadt war das Eintreffen der zahlreichen Einkäufe vortrefflicher Kunstwerke. Schon August der Starke hatte mit Vermehrungen seines Schatzes an Bildern und Statuen begonnen; August III., Brühl und Heinecken waren eifrig besorgt, ihn zum ersten in Deutschland zu machen: In Prag (Wallensteinsche Sammlung, Kaiserliche Sammlung), in Paris und namentlich 1745 in Modena (Herzogliche Sammlung) wurden wichtige Erwerbungen gemacht, zu denen 1753 die Sixtinische Madonna aus Piacenza kam. In keiner anderen Stadt Deutschlands konnte man zu Ende des 18. Jahrhunderts die Italiener besser studieren als hier.

3799. C. W. E. Dietrich.

Diese Stilmischung schuf den rechten Boden für die Entwicklung des hervorragendsten deutschen Malers jener Zeit in Sachsen, des Christian Wilhelm Ernst Dietrich (geb. zu Weimar 1712, † zu Dresden 1774), der alles konnte, in jede gewünschte Richtung sich einlebte und aus ihr heraus mit Geschick Neues zu schaffen verstand: Ostade, Rembrandt, Elsheimer, Berchem waren ihm die liebsten Vorbilder; doch griff er auch über diese hinaus zu anderen, besonders seit er (1743) aus Italien zurückkehrte.

3800. Baukunst.

An die Spitze der sächsischen Architektenschule stellte sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein gelehrter Schüler Longuelunes, Friedrich August Krubsacius (geb. 1718 zu Dresden, † daselbst 1790), der in jungen Jahren die Lehren der Pariser Akademie ganz in sich aufgenommen hatte und aus der so gewonnenen Erkenntnis heraus mit Entschiedenheit für den Grundsatz der edlen Einfachheit, für die Antike, wie sie dort verstanden wurde, und gegen das Rokoko, gegen jede Kunst, die nur zieren will, auftrat. Schon 1740 trat er mit seinen Betrachtungen über den Geschmack des Alten in der Baukunst hervor, deren Inhalt genaue Vertrautheit mit den Schriften der Franzosen verrät. Es mehrten sich bald in Dresden die Männer, die klassischer Verfeinerung zustrebten.

3801. Bildnerei.

Die Bildhauer folgten wie die Architekten wohl der allgemeinen Geschmacksentwicklung, doch ohne den Fremden das Feld zu räumen. Graf Brühl beschäftigte neben Mattielli vielfach Künstler, die aus heimischer Schule hervorgingen. Der feinste unter ihnen war der schon

genannte Gottfried Knöffler. Verwandt ist Pierre Coudray (geb. in Paris 1714, † zu Dresden 1770), der Sohn eines seit 1715 in Dresden ansässigen Holzschnitzers aus der Champagne. Seine schlanken, in den Gliedern rundlichen Gestalten neigen schon ganz zum Rokoko. Thaddäus Ignaz Wiskotschill (geb. zu Prag 1753, † zu Dresden 1795) bewegt sich vorzugsweise in Mattiellis Bahnen. Als die Meißener Porzellanfabrik durch die Kriege und durch Handelsstockungen zurückkam, glaubte man doch, daß ein Franzose allein ihr aufhelfen könne: Man berief 1764 den Michel Victor Acier (geb. zu Versailles 1736, † zu Dresden 1795?) aus Paris an die Meißener Porzellanmanufaktur, da man sich dem Wettbewerb mit der Hauptstadt des Geschmackes nicht mehr gewachsen fühlte.

3802. Oeser. Vergl. S. 573, N. 3779.

Schüler der Wiener Akademie war Adam Friedrich Oeser (geb. zu Preßburg 1717, † zu Leipzig 1799), der 1739 nach Dresden kam, hier mehrfach als Maler beschäftigt und um seines Geistes willen von den Gebildeten — nicht so sehr vom Hof — anerkannt wurde. Er brachte in noch höherem Grade, als sie bisher in Dresden geübt wurde, die klassische Form dahin. Als Bildhauer nicht eben geschickt, ängstlich in der Formgebung und unsicher im Aufbau; als Maler mehr gedankenreich als stark im Ausdruck, von einer blassen, angekränkelten Farbe, gewann er doch einen mächtigen Einfluß auf das deutsche Schaffen, indem er seit 1745 Winckelmann und später als Direktor der Akademie in Leipzig Goethe in die Kunst einführte.

3803. Die Dresdner Kunstgelehrten.

An Stelle Heineckens leitete jetzt Christian Ludwig von Hagedorn (geb. zu Hamburg 1713, † zu Dresden 1780) das sächsische Kunstwesen. Er war der französischen Auffassung voll und fand in Krubsacius eine starke Stütze. Waren dessen Pläne vor einer 1755 nach Paris unternommenen Reise noch stark mit geschwungenen Grundrißlinien durchsetzt, meisterhafte Arbeiten im Geiste Cuvilliers, so lernte er nun den Wandel kennen, der sich an der Seine vollzogen hatte. Die Ergebnisse seiner Studien legte er in einem Aufsatz nieder, der „Untersuchung über den Ursprung der Verzierungen, der Veränderung und des Wachstums derselben bis zu ihrem jetzigen Verfalle" (1759). Servandoni und Soufflot haben es ihm angethan; das bestätigte er künstlerisch am Bau des Landhauses zu Dresden (1770 bis 1776), einem ziemlich frostigen, nur durch die Raumschönheit des Treppenhauses bemerkenswerten Bauwerk.

Im gleichen Jahre, in dem Krubsacius nach Paris ging, ließ Johann Joachim Winckelmann (geb. zu Stendal 1717, † zu Triest 1768) seine Erstlingsschrift erscheinen: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755). Es ist Oesers „andeutender Geist", der aus dieser Schrift spricht; es sind die Beispiele, die thatsächlichen Kunsturteile fast alle dem Wiener Kreise entnommen, in dessen Erinnerung Oeser lebte. Von Oeser stammt der eigentlich künstlerische Gehalt, von Winckelmann die zuspitzende Schärfe der „barocken und wunderlichen Schrift" des jungen märkischen Kunstgelehrten. Der Sinn für die Antike, der hier sich deutlich ausspricht, für die schlichte Größe Griechenlands, war in Deutschland geweckt worden durch zahlreiche Käufe von Bildwerken.

3804. Antike Studien.

In Dresden war eine Sammlung solcher durch Ankauf der Chigischen und Albanischen Altertümer in Rom 1728 gegründet. Der französische Architekt Raymond Leplat († 1742) sorgte eifrig für deren Vermehrung; aus dem Nachlaß des Prinzen Eugen kamen 1736 die berühmten Herkulanerinnen nach Dresden, die 1783 erworbene Sammlung von Gipsabgüssen des Malers Anton Rafael Mengs (geb. zu Aussig 1728, † zu Rom 1779) vollendete später den Reichtum. Mit Mengs trat eine hervorragende künstlerische Kraft in diesen Kreis. Aber Dresden vermochte ihn auf die Dauer nicht zu fesseln, so wenig wie Winckelmann. Beide übertrugen die künstlerische Entscheidung nach Rom.

Sie hinterließen in Deutschland die Überzeugung, daß vertieftes Lernen an der Antike, wissenschaftliches Eindringen in deren Schaffensgrundsätze allein der Kunst neue Lebenskräfte zuführen könne. Denn das, was bisher geleistet war, begann man nun an den Marmorgebilden zu vergleichen, die der Boden Italiens in erneuter Ergiebigkeit der Welt darbot: Es war anders gestaltet als jene höchst geschätzte Kunst. Und je weiter es von ihr abstand, desto tiefer begann man das Schaffen der vorhergehenden Zeit zu verachten. Es fraß sich in Deutschland ein tiefer Haß gegen die eigene künstlerische Vergangenheit in die Seelen ein, ein Haß, der erst nach einem Jahrhundert überwunden wurde!

Nur die Gotik ist einst mit gleicher Verachtung betrachtet worden.

Die Aufklärung.

49) Das Rokoko in Frankreich.

3805. Paris und Frankreich.

Frankreich schritt in seiner eigenartigen Entwicklung weiter: Draußen der Kriegsruhm, der weithin strahlende Glanz einer mit unumschränkter Gewalt herrschenden Königskrone; in Paris die Ernte der Thaten an den Grenzen, die üppige Entfaltung des um einen Mittelpunkt gescharten großen Reiches; in den Provinzen der stetige Rückgang des geistigen Lebens, die Folgen der Aufsaugung aller Kräfte durch den von der Hauptstadt ausstrahlenden Willen. Paris wurde immer mehr in geistiger Beziehung das Haupt des Landes, es wurde für sich allein Frankreich. Die Stadt überragte das Land; die Stadt wurde der Lebensnerv, das Land erschien als das träge Fleisch des Staates. Der Bauer war unterdrückt: Die letzten Regungen einer eigenen Kleidung, einer volkstümlichen Dichtung, einer Spur geistigen Daseins verschwanden. Die Landwirtschaft litt am schwersten unter den Kriegen, unter der Verschwendung, unter der Durchführung des Merkantilsystems. Alle Bemühungen der Minister auf Hebung der geistigen Kräfte im Lande vermochten nicht in die Tiefe zu greifen. Überall gähnte den Regierenden der Hunger entgegen, der das Land niederdrückte; alle Verschärfungen der Gesetze wollten nicht nützen, wo es galt, dem Verfall entgegenzuarbeiten.

Auch in den Städten war dieser heimisch geworden. Was Colberts weitsichtige Politik geschaffen hatte, konnte infolge des allgemeinen Elends nicht in die Tiefe greifen. Die Zünfte wurden ein Hindernis jedes gewerblichen Fortschrittes; ihres Haders war kein Ende; die Bönhasen, die der Hunger gegen jedes Strafgesetz unempfindlich machte, wuchsen den Arbeitsberechtigten und den Stadtverwaltungen über den Kopf; die Landstreicher wurden eine wahre Plage für das ganze Reich. Die Bevölkerung war an vielen Stellen in raschem Sinken. Sie lernte sich von der Heimat loszutrennen und Paris zuzuwandern: Dort thronte das Glück; dort war es dem Geschickten, dem Verschlagenen, dem Rücksichtslosen möglich, Vorteile zu erringen. Die Stadt wuchs über ihre alten Boulevards hinaus, die Bevölkerung stieg auf die Zahl von 600 000 Menschen, die zumeist freilich, in engen Gassen und Gäßchen angehäuft, in bitterem Elend lebten; unter der die hohe Geistlichkeit, der Adel, die reichen Bürger in fürstenartiger Vornehmheit wohnten.

Die Grundlagen, auf denen Ludwig XIV. seine Weltpolitik durchführte, erwiesen sich als schwankend. Es fehlte Frankreich gerade in den Zeiten seiner glänzenden äußeren Politik

an der rückhaltigen Kraft des Volkslebens, um die Vorteile festzuhalten, die durch das starke Zusammenfassen des Staates, durch die planmäßige Einheitlichkeit des Willens in so reichem Maße erreicht wurden.

3806. Die Kunst.

Die französische Kunst teilte sich in zwei Äste, deren Zweige freilich vielfach sich verschränkten: In jene des königlichen Paris mit vorwiegend auf Glanz und selbständige Bethätigung der Meister begründeter Richtung; sie stützte sich auf die italienischen und vlämischen Vorbilder, zog auch jetzt noch vom Nordosten und Südwesten ununterbrochen Hilfskräfte an. Und zweitens in jene hugenottisch wissenschaftliche, an deren Spitze Francois Mansart Vergl. S. 494, N. 3558. stand, die sich stützte auf die vornehme und gehaltene heimische Renaissance, nun aber am Hof Ludwigs XIV. keine rechte Stätte mehr fand. Durch Lebrun war sie mit der italienischen Formgebung verquickt worden. Nur in den Lehrsälen der Bauakademie hielt sie sich in ihrer Reinheit, wenngleich draußen im Leben alle Künstler dem reicheren niederländisch-italienischen Wesen ihre Huldigungen darbrachten. Der bürgerlich strenge Geist hatte vor allem durch die Aufhebung des Ediktes von Nantes einen schweren Schlag erhalten: Er suchte seine Zuflucht jenseits der Grenzen: Wir haben ihn von Holland aus nach Deutschland dringen sehen; wir werden ihn von England aus nach Frankreich zurückkehren sehen.

Die Schule Lebruns, das französische Barock, überlebte den alten König nicht. Sie war in Versailles und Paris abgelöst worden von jener Kunst, die in Hardouin Mansart Vergl. S. 504, N. 3583. den obersten Vertreter erblickte. Es war ein Versuch der Aussöhnung zwischen nationaler Strenge mit dem kräftigen Schmucksinn der Eingewanderten. Dieser Versuch mußte zu heftigen Schwankungen führen, da es dem französischen Volk an eigener volkstümlicher Schaffenskraft immer noch gebrach.

3807. Quellen der Kunst.

Noch teilen sich die Lande streng in solche, die ein eigenes Leben entfalten und solche, die für die Kunst ganz unfruchtbar sind. Drei Quellen hatte das nationale Schaffen: Die ergiebigste waren immer noch die Grenzländer im Norden und Osten: Wir sahen, daß die eben eroberten Niederlande Frankreich einen seiner gefeiertsten Meister, Wateau, zuführten. Dann als zweite die alten Kunstgebiete des Südostens: Burgund mit seinen Nachbarländern, dem lothringischen Staat, in schwächerer Ergiebigkeit die Provence. Endlich Paris selbst, die Stadt, in der sich die beweglichen Geister aller Nationen zusammenfanden, viele von ihnen für lange Zeit oder dauernd festen Sitz nahmen; der Ort der internationalen Mischung. Außer diesen Quellgebieten gähnt die Leere. Man muß die Selbständigkeit und die reiche Ausbeute an kräftigen Künstlergestalten in den bezeichneten Landesteilen Frankreichs mit dem vergleichen, was die anderen Provinzen hervorbrachten, um sich völlig klar zu werden über das Verhältnis des französischen Volkes zum künstlerischen Schaffen der Zeit. Aus weiten Reichsteilen ging auch nicht ein namhafter Meister hervor, auch jetzt noch, nachdem Colberts Anregungen schon mehrere Menschenalter hindurch wirkten. Die Provinzen Guyenne und Gascogne, die Auvergne, Limousin, Saintogne, Angoumois, die Marche, Poitou und Berry, die Bretagne und ihre Vorländer Maine und Anjou, das Bourbonnais und Nivernais, selbst das alte Königsland der Touraine und Orleans, ja sogar die Umgegend von Paris, die südliche Isle de France gaben auf diese Anregungen kein deutlich erkennbares Echo. Was dort geschaffen wurde, ist ausschließlich Pariser Kunst, befohlen oder erkauft, aber nicht ortsgeboren.

3808. Burgund.

Dagegen erscheint in Burgund der umgekehrte Vorgang als vorherrschend. Die Weltstadt Paris saugte die dort entstehende Kunst auf, sie entzog ihr die Künstler, sie griff durch die von dort ausgehende Staatsgewalt in das Sondertreiben ein, wurde gelegentlich vorbildlich, bestimmte Mode wie Stil, aber ertötete doch nicht die Eigenart völlig, wie dies etwa im Westen geschah. Nach dem durch den Weinhandel allezeit wohlhabenden Bordeaux, nach

der Hafenstadt Nantes, nach dem 1720 niedergebrannten Rennes sendete man, als dort Neubauten errichtet werden sollten, einen Pariser Architekten, Jacques Jules Gabriel (geb. zu Paris 1667, † daselbst 1742): Er brachte dahin die Kunst der Hauptstadt. Große gerade Straßenlinien wurden überall in die alten Stadtteile hineingelegt, um für öffentliche Bauten und oft nach einheitlichem Entwurf geschaffene Wohnhäuser Raum zu schaffen, auch Plätze, deren Zweck zumeist war, dem Könige Ludwig XV. darauf ein von oben herab den Provinzialständen befohlenes Denkmal zu setzen. Mit der Fertigstellung dieser Bauten versanken die Städte rasch wieder in Unthätigkeit. Die Pariser Meister zogen wieder ab, die alte Leere hinter sich lassend.

3809. Dijon.

Anders in Dijon. Die Hauptstadt der Provinz Burgund hatte im 18. Jahrhundert eine Zeit großen Glanzes. Alle drei Jahre wurden die Generalstände hier zu vornehmen Versammlungen vereint; ein reicher Gerichtsadel hatte hier seine festen Niederlassungen; die Gesellschaft galt als eine an Geist der pariserischen nicht nachstehende, die Wissenschaften blühten. Vom Parlament ging die Anregung zum Umbau des Herzogsschlosses zu einem Palais des Etats aus, der 1681 wohl vorzugsweise nach den Plänen von Martin de Noinville begann, desselben Meisters, der 1686 den Plan für das stattliche Halbrund des Place d'armes vor diesem Gebäude schuf. In der großstädtischen Anordnung der Säulenhallen vor den beiden Seitenflügeln spiegelt sich noch der klassische Geist Altfrankreichs wieder. Aber die vornehmen Herren begannen auch hier bald nach Paris zu schielen. Hardouin Mansart wurde zur Planung herangezogen, später auch Gabriel, nämlich als die prächtige Treppe 1733 von Le Mousseux erbaut und später von Francois Masson (geb. zu Vieille Lyre 1745, † 1807) mit Bildwerken geschmückt wurde. Die erst 1747 zur Aufstellung gelangte Statue Ludwigs XIV. (1686 bestellt, 1792 zerstört) schuf Etienne le Hongre (geb. zu Paris 1628, † daselbst 1690). Die Hauptstadt der südlich anstoßenden Provinz, das gewerbefleißige Lyon, erhielt sich in bemerkenswerter Selbständigkeit. Es wurde zur Geburtsstätte einer bestimmten, zwischen Pariser Klassizismus und römischem Barock vermittelnden Bildnerei, wie sie schon in Coyzevox hervorgetreten war und durch seine Sippe dort und in Paris weiter vertreten wurde. Versailles und seine Gärten zeigen diese Künstler vielfach beschäftigt. An ihrer Spitze standen die beiden Coustou: Nicolas (geb. zu Lyon 1658, † in Paris 1733), der für seine Vaterstadt die Bildsäule Ludwigs XV. schuf, eines der vornehmsten Werke dieser Art (jetzt zerstört), und Guillaume (geb. zu Lyon 1677, † in Paris 1746), der Meister der berühmten Rossebändiger (früher in Marly, jetzt in den Champs Elysees zu Paris). Sie gehören zu den stärksten Meistern der Pariser Schule, holten sich aber ihr Können vorzugsweise in Rom, wohin sie etwa gleichzeitig mit ihrem Landsmanne Pierre Francois Monnot (geb. zu Bisanz um 1660, † in Rom 1730) zogen. Dieser blieb in der ewigen Stadt und nahm hier eine überaus glänzende Stellung ein. Seine bewegten und doch dabei vornehmen Statuen in den Kirchen machten ihn zu einem der bevorzugten Erben Berninis; lange Zeit war er Direktor der Akademie von S. Luca in Rom. Sein Hauptwerk aber wurde das Marmorbad in Kassel, das er mit vorzüglich durchgebildeten, bei aller barocker Bewegung wohl studierten, technisch meisterhaft vorgetragenen Bildwerken ausschmückte.

3810. Lyoner Bildnerschule.

Vergl. S. 499. N. 3570.

Schon vorher hatte Abraham Cesar Lamoureux (geb. zu Lyon 1664) im Norden die burgundische Schule vertreten. Nachdem er in seiner Vaterstadt mancherlei geschaffen, wurde er nach Kopenhagen berufen, um die Reiterstatue König Christians V. zu bilden (1681—1688). Es ist dies eines der ersten dieser Werke im Norden. Noch hat er eine Überfülle von Gestalten und Gedanken in ihr eingesetzt, um ein echt barockes, deutscher Kunst verwandtes Werk herzustellen. Coyzevox' Schwiegersohn, Guillaume Hulot, der um 1700 eine Reihe von Schmuckarbeiten in Berlin ausführte (namentlich Trophäen am Zeughaus, das Bildnismedaillon

König Friedrich I. daselbst), ferner den bildnerischen Schmuck des Berliner Thores zu Wesel u. a. ist oft schwer von den deutschen Barockmeistern zu unterscheiden. Mehr noch nähert diesen sich Louis Francois Roubillac (geb. zu Lyon 1690, † in London 1762), der in Dresden bei Permoser arbeitete, später in London zu hohen Ehren kam. Die Denkmäler des Herzogs Argyle, des Hargrave, Fleming, Nightingale, Händel, Warren in der Westminsterabtei, die Bildsäulen Händels, Shakespeares und zahlreiche andere Werke seiner Hand stehen noch heute in England in Ehren. In Spanien vertrat diese Schule Jean Thierry (geb. zu Lyon 1669, † 1739), der dort 1721—1728 den Garten von Ildefonso mit Werken üppigen Formenreichtums schmückte. In der Heimat selbst blühten Martin (in Dijon), dessen Grabmal des Präsident Verbisey in St. Benigne (1720) die engste Verwandtschaft mit den Arbeiten Coyzevox' zeigt; und Antoine Michel Perache, der in der Mitte des Jahrhunderts in Lyon ein beliebter Lehrer seiner Kunst war. In Paris fand die Lyoner Schule im Sohne Guillaume Coustous, Guillaume Coustou dem Jüngeren (geb. zu Paris 1716, † daselbst 1777), Nachfolge.

Vergl. S. 435, N. 3679.

3811. Baukunst.

Minder selbständig erwies sich die Baukunst Lyons. Auch hier schielte man vielfach nach Paris. Man berief Hardouin Mansart beim Bau des Stadthauses, Cotte bei der Anlage der Place Bellecour. Dagegen erschien in Bisanz eine hervorragende künstlerische Kraft in dem Baumeister Nicole (geb. zu Bisanz 1701, † daselbst 1784), dem Schöpfer der großartigen Madeleine seiner Vaterstadt (1746 begonnen), einem der ansehnlichsten Innenräume der Zeit und dabei einem Werk von sicherer, großförmiger Behandlung der Bauteile. In der Ruhe ihres Aufbaues weist dies Werk auf den kommenden leitenden Architekten Frankreichs, auf den in Lyon zu Ruhm gelangten Soufflot und den in Lyon geborenen Servandoni.

3812. Malerei.

Die Malerei Burgunds brachte weniger Selbständiges, mit einziger Ausnahme der Landschaft. Eine solche besaß Frankreich ja fast ausschließlich in Rom oder durch Vermittlung der Niederländer. Adrien Monglard (geb. zu Lyon 1695, † in Rom 1760) kann als Ausläufer der Schule Claude Lorrains gelten. Von ihm hängt Claude Joseph Vernet (geb. zu Avignon 1712, † zu Paris 1789) ab, der einer der Begründer der französischen neuklassischen Landschaft wurde, dabei aber durchaus von der italienischen Natur ausging und diese im Aufbau und den starken Wirkungen der Beleuchtung auch auf französische Gegenden zu übertragen suchte.

3813. Der Süden.

Die Kraft Südfrankreichs war nicht erschöpft. Noch konnte Toulouse Künstler hervorbringen, deren Ruhm auch bei einem Wirken fern von Paris zu allgemeiner Anerkennung kam: So der Maler Antoine Rivalz (geb. zu Toulouse 1667, † daselbst 1735), der in Rom seine Ausbildung genoß und im Sinne der Cortonaschüler in seiner Vaterstadt eine Akademie schuf. Sie wurde 1726 verstaatlicht. Sein Schüler Pierre Subleyras (geb. zu Uzes 1699, † zu Rom 1749) gehört Paris nur durch die Erfolge seiner Bilder, Rom aber durch seinen hervorragenden Anteil an der Ausmalung von St. Peter an. Er steht als Mitglied der Akademie von S. Luca in Rom, in einem Kreise mit den französischen Bildhauern, die damals am Tiber das Übergewicht über die Italiener erlangten.

Die Provence rühmt sich, die Heimat der Künstlersippe van Loo zu sein: Sie waren aus den Niederlanden über Paris eingewandert: Louis van Loo (geb. 1640 in Holland, seit etwa 1683 in Aix ansässig, † 1713) wurde dort ihr Stammvater und Lehrer. Seine Söhne: Jean Baptiste van Loo (geb. zu Aix 1684, † daselbst 1745) schloß sich in Rom der Schule Marattas an und vertrat diese in zahlreichen, die heimischen Kirchen zierenden Bildern; er und Charles André van Loo (geb. 1705 zu Nizza, seit etwa 1734 in Paris, † daselbst 1765), ebenso wie die Enkel Louis', waren an allen Höfen der Welt beliebt:

Charles Andre, namentlich in Turin, Louis Michel (geb. 1707 in Toulon, † 1771 in Paris) in Madrid, Charles Amedee Philippe (geb. in Rivoli bei Turin 1719, † 1795) in Berlin, als Hofmaler Friedrichs des Großen. Überall waren sie sichere Vertreter einer Großkunst, die schwierige Aufgaben leicht zu überwinden wußte, ohne daß sie thatsächlich Neues zu bringen vermocht hätten. Wie sie, so suchte auch Charles Joseph Natoire (geb. 1700 zu Nimes, seit 1751 Direktor der französischen Akademie in Rom, † in Castel Gandolfo 1777) in der ewigen Stadt die letzte Vollendung.

Die Bildnerschule des Südens war vorzugsweise durch Puget beeinflußt. Vorher hatte der Toulouser Joseph Guepin (geb. zu Toulouse 1559, † daselbst 1637) seines Lehrers Bachelier Arbeitsart fortgeführt, die Sippe der Lucas, als treffliche Bildschnitzer, Toulouser Möbeln des 17. Jahrhunderts eine starke Eigenart gegeben. In Marseille nahmen Meister wie Christophe Veyrier, Antoine Vasse u. a., der später in Nanzig thätig war u. a. m., das Barock Pugets auf.

Die stärkste Persönlichkeit unter den Baumeistern des Südens ist der Schöpfer des großartig vornehmen, in der Behandlung vielfach an Italien, aber auch an Perraults Louvrefassade sich anlehnenden Capitols zu Toulouse (1751—1759), Cammas, der auch in der Kuppelkirche der Kartause daselbst ein etwas leeres, aber kräftiges Werk schuf.

3814. Töpferei.

Noch heute haben die meisten südfranzösischen Städte den Umfang nicht überschritten, den sie im 18. Jahrhundert erlangten. Man wohnt noch in den ansehnlichen, oft etwas finsteren Häusern, die damals entstanden. Ein Kaufmannsadel herrschte in den Stadthäusern, gegen den sich dort die Revolution vorzugsweise richtete. Wenngleich die Blüte des 18. Jahrhunderts nirgends die gewaltigen Zeugnisse mittelalterlichen Schaffens erreichte, so stellt sie doch ein letztes Aufflackern der selbständigen, von Paris nur teilweise abhängigen Lebenskraft des Südens dar. Diese künstlerische Rührigkeit stand mit den gewerblichen Erfolgen in engem Zusammenhang. In Marseille gründete um 1700 Jean Delaresse eine Fayencefabrik, die bald einen großen Aufschwung nahm. Moustier hielt sich lange auf der alten Höhe: Die reichen Kunstliebhaber von Aix stützten sie mit ihrem Einfluß, Pierre Clerissy (arbeitet 1686—1728) und seine Schule erhielten bis zum Ende des Jahrhunderts stark beschäftigte Töpfereien, die hervorragende Arbeiten im Sinn des Berrain brachten. Es sind nicht pariserische Einflüsse, zum mindesten nicht ausschließlich solche, die hier maßgebend waren.

Vergl. S. 601, N. 3673.

3815. Weberei.

So großartig der Bedarf an Fayence bei den wiederholten Einschmelzungen alles Silbers auf Staatsbefehl war, so übertraf doch noch die Lyoner Seidenweberei die Töpferei an Bedeutung. Wohl bekämpfte die Regierung den übertriebenen Aufwand in Hauseinrichtung und Kleidung nach altem Vorgange auch jetzt noch durch Verbietungsgesetze; wohl trafen mehrfach die Webereien schwere Verluste infolge wechselnder Handelsverhältnisse. Aber doch war Lyon der Mittelpunkt des Geschmackes für gemusterte Seiden, waren seine außerordentlich reich durchgebildeten Brokate an allen Höfen, in allen wohlhabenden Kreisen Europas gesucht. Man zählte 18000 Webstühle, die im Jahr 10—12000 Quintale (= 0,5—0,6 Millionen Kilogramm) Rohseide verarbeiteten. Streng überwacht waren die Zeichner, damit sie nicht fremden Fabrikanten dienten. Unter ihnen entwickelte sich so eine außerordentliche Meisterschaft. Die Seidenmuster des 18. Jahrhunderts sind die reichsten, verwickeltsten und üppigsten, die die Weberei je hervorbrachte. Erst mit dem Ende des Jahrhunderts vollzog sich der Verfall dieser großen Einnahmequelle.

3816. Die Franzosen in Rom.

Verfolgt man den Lebenslauf der meisten süd- und ostfranzösischen Künstler, so zeigt sich, daß sie ihre Ausbildung in Rom suchten, in Paris dagegen Aufträge, Brot. Die eigentliche Schmiede höchsten Ruhmes stand immer noch am Tiber. Es hat dies seinen Grund

in der dort bestehenden französischen Akademie, darin, daß die höchste von dem Kunstschüler in Paris zu erringende Auszeichnung, der „Rompreis“, die Unterstützung zur Reise nach dem Süden war. Noch heute besteht diese Auszeichnung. Daß sie die Zeit höchsten nationalen Ruhmes, daß sie selbst noch die Wirren der Revolutionen und der Kaiserreiche überdauerte, ist ein bemerkenswertes Zeichen der französischen Kunstauffassung, des inneren Mißtrauens gegen die eigene Kraft, des Gefühles der Abhängigkeit von Italien.

Noch war die Überlieferung aus der Zeit Claude Lorrains und Poussins rege, noch liebten es französische Künstler, dauernd am Tiber sich niederzulassen. Bei dem Versiegen der Kraft der Florentiner waren es jetzt vorzugsweise Franzosen, die mit den Oberitalienern in der Bildnerei Roms um den Vorrang kämpften. Schon ist Monnot als ein solcher genannt. Wichtiger noch ist Pierre Legros (geb. zu Paris 1666?, † Rom 1719). Er war in seiner Vaterstadt nicht eben günstig aufgenommen worden, als er aus Rom heimkehrte und für Versailles einzelne Werke schuf. Und weil er dort nicht den Beifall fand, den er nach seinen römischen Erfolgen erwarten konnte, kehrte er wieder an den Tiber zurück. Seine Arbeiten machten ihn bald zum gefeierten Nachfolger Berninis: Der mächtige St. Dominikus für St. Peter, Apostelstatuen für S. Giovanni in Laterano, namentlich die vorzüglichen Schmuckwerke für die Altäre des Gesu in Rom ließen ihn als einen Meister erkennen, der alle Vorteile römischen Könnens mit einer Anmut zu verbinden wußte, die man seiner französischen Abstammung zuschreiben möchte.

Diese Schule, die durch Pugets Auftreten in Genua noch eine entschiedene Stärkung erfahren hatte, fand viele Anhänger, so in Jean Theodon († zu Paris 1713), dem Mitarbeiter des Legros im Gesu zu Rom und des Carlo Fontana am Denkmale der Königin Christine von Schweden in St. Peter; in Pierre Lepautre (geb. zu Paris 1659, † 1744), der Sohn Antoines, der an den Schmuckwerken von Marly mitarbeitete, ferner in Cornelis van Kleve (geb. zu Paris 1645, † 1733), der sieben Jahre in Rom und Venedig studierte; in Francois Dumont (geb. 1688, † 1726), der für St. Sulpice und andere Pariser Kirchen arbeitete. Jeder von ihnen hatte, ehe er als fertiger Künstler galt, in Rom einen Trunk aus barocker Kunstfülle thun müssen.

3817. Paris als Weltstadt.

Trotz all dieser vielseitigen Einwirkungen erstarkte die künstlerische Selbständigkeit der Weltstadt Paris. Sie ist kein Rom, das nur Kunst aufzehrt, sondern ein ausgezeichneter Boden für das Gedeihen der in sie gesenkten edlen Pflanze. Für die Folgezeit war es bezeichnend, daß die geborenen Pariser, dies merkwürdige Erzeugnis der Mischung aller Stämme Frankreichs, zu den tonangebenden Meistern wurden: Es beginnt eine Zeit, in der der Parisien de Paris den ersten Rang in der Kunstwelt einnahm, nicht Frankreich, sondern thatsächlich Paris das geistige Haupt Europas wurde; ja es begann der Zustrom nach diesem die anderen Kunstmittelpunkte nachteilig zu beinflussen, Einseitigkeit in das europäische Schaffen zu bringen, und es somit einer geistigen Verarmung entgegenzuführen. Denn selbst die glänzendste Stadt kann das Zusammenwirken vieler Heimstätten des Schaffens, das Erschließen bodenständiger Kunst nicht ersetzen.

3818. Der Klassizismus.

Die Schule, die von den beiden Mansart und ihrem Mittelmann Blondel ausging, eroberte sich die Welt in einer Weise, wie es bisher nur der Gotik Burgunds und der Isle de France gelungen war. Sie schuf einen allgemeinen Geschmack, dem sich die Höfe fast aller Länder unterwarfen.

Aber es ist nicht eigentlich der klassische Geschmack in jener Verkörperung, wie ihn Blondel in der Baukunst lehrte, Lebrun in der Malerei vertrat, dem dieser Sieg gelang, sondern jener, der sich als Ergebnis aus der klassischen Strenge und aus niederländischen und italienischen Einmischungen entwickelte. Jene barocke Erhabenheit, die noch die Grund-

lage des Stiles Ludwigs XIV. bildete, mußte sich erst zur Anmut und Zierlichkeit fortentwickelt haben, ehe sie als echt französisch, als echt pariserisch vorbildlich werden konnte.

Zur französischen Auffassung der Kunst gehört vor allem die philosophische Vertiefung der Aufgabe, die Schärfe der auf wissenschaftlicher Erkenntnis ringenden Gedankenarbeit. Paris wurde der Mittelpunkt einer neuen Grundart des Schaffens; die ästhetisch-philosophischen Lehrbücher der Kunst hatten schon fast alle Kulturvölker geliefert; Alberti, Lionardo, Dürer waren den Franzosen vorausgegangen. Das, was die Folgezeit schuf, unterscheidet sich ganz wesentlich von der älteren Ästhetik durch die strengere wissenschaftliche Methode. Sie ging aus von der kritischen Behandlung der Dichtung: Boileaus Art poétique, 1674, seine freie Übersetzung der Abhandlung des Longinus über das Erhabene, bildeten den Anfang: In beiden ist der Gedanke durchgeführt, daß es Gesetze der Kunst gebe, und daß diese Gesetze auf der Natur aufgebaut sein müßten, daß die Natur einfach, und gerade in dieser Einfachheit erhaben wirke; daß nur das Wahre schön sei.

Der Kampf galt zunächst dem Schwulst, der Übertreibung im Ausdruck, der die Empfindungen vorausnahm und dem Empfangenden nichts hinzuzudenken übrig lasse. Übersetzt in die Sprache der Kunst heißt dies: Kampf gegen das Barock! Dem Denken Boileaus entsprach nicht Lebruns, sondern Mansarts Schaffen. Beide suchten vor allem die feste Regel. Diese bot allein die Antike: Sie wurde die Lehrerin der richtigen, regelrechten, also allein schönen Form.

3819. Blondel und Vitruv.

Am klarsten vollzog sich die Unterordnung unter die klassische Regel in der Baukunst. Was Boileau für das Schrifttum schuf, hat man die litterarische Religion Frankreichs genannt. Ein ähnliches Ziel hatte sich Blondel mit seiner Lehre an der Bauakademie gestellt, eine ähnliche Wirkung hat er erreicht. Er wies auf Vitruv als den Verkünder der Weisheit der Griechen und Römer, und seine Lehre von den Verhältnissen, die im französischen Bauwesen eine ähnliche Rolle spielten, wie die Einheiten des Aristoteles im Schauspiel. Blondel erweiterte und vertiefte die Vitruvsche Lehre, suchte sie an Folgerichtigkeit zu überbieten, ihre Regeln zu überregeln. Frankreich hat von nun an bis in die Tage der Romantik ununterbrochen dem klassischen Geist, zum mindesten im Äußeren der Bauten, in dem, was vor der Entdeckung von Pompeji allein vom Bauwesen der Alten bekannt war, gehuldigt. Nicht der Geist seiner Baumeister, sondern deren Schulung, die Straffheit der architektonischen Lehre gaben Paris das Übergewicht: Nachdem der erste Direktor der Bauakademie seinen Cours d'architecture 1675 herausgegeben hatte, Perrault in seinen Ordonnance des cinq espèces de colonnes 1683 die klassischen Formen nochmals festgestellt hatte, begann in Frankreich ein immer erneutes Suchen nach Verfeinerung und Klärung des Gesetzes. Ein Zwischenereignis hatte dessen Gültigkeit noch verstärkt: Der König forderte in einem Wettbewerb die Künstler zum Erfinden einer sechsten, der französischen, Ordnung auf: Das Ergebnis wurde von Blondel dahin zusammengefaßt, daß an den eingegangenen Arbeiten das Gute nicht neu und das Neue nicht gut sei. Sie lieferten statt künstlerischer Ergebnisse den höhnenden Klassizisten den Beweis dafür, daß jeder Abweg von der Antike in die Unkunst führen müsse.

3820. Die Bauakademie.

Direktor der Akademie wird nach Blondels Tod Robert de Cotte, der 1699 bis 1735 diesen Rang einnahm. Die erfolgreichsten Lehrer waren Gabriel Philipp de la Hire (geb. 1697, † 1719) und später Antoine Desgodetz (geb. 1653 zu Paris, † 1728 zu Rom), der sich durch ein Werk über die Altertümer Roms (1682) einen angesehenen Namen gemacht hatte; dann Jacques Francois Blondel (geb. zu Rouen 1683, † 1756), der eigentliche Träger des Ruhmes der Anstalt, der Unterweiser der fremden zuströmenden Architekten. Als dritter dieses Namens, gleichfalls ein viel aufgesuchter Lehrer

seines Faches, war Francois Blondel (geb. zu Rouen 1705, seit 1739 in Paris, † daselbst 1774), der auch gleich seinen Vorgängern schriftstellerisch sich hervorthat. So verquickte sich der Name Blondel dauernd mit der Pariser Bauakademie.

3821. Lehrbücher.

Die Lehrbücher mehrten sich: Es erschien Daviliers Cours d'architecture (1691), der von Leonhard Chr. Sturm ins Deutsche übersetzt wurde (1699); es folgte 1714 Cordemoys Traité de l'architecture, ein Buch, in dem der philosophische Geist nochmals einen Vorstoß machte und über die ganze Anordnung der Bauten sich verbreitete; der gesunde Menschenverstand wird angerufen als Richter über die Gebilde: Er findet am Barock nur zu tadeln; denn nicht die Vielheit, sondern die Wahrheit der Formen mache das Werk schön; die Natur müsse die Grundlage für jede Gestaltung bieten. In gleichem Sinne schrieb J. F. Blondel. Dessen Hauptwerk: Architecture Françoise (1752—1756), das fast alle hervorragenden Bauten von Paris in guten Stichen veröffentlichte, hat das meiste zur Kenntnis dessen in der ganzen Welt beigetragen, was damals in der Welthauptstadt für vornehmste Kunst galt.

3822. Das Rokoko.

Diese Meister alle waren sich ihres Klassizismus durchaus bewußt: Den Franzosen galt noch Mansart als der Gott der Architektur; seine Formenreinheit ist theoretisch das Ziel aller. Aber die thatsächliche Nachfolge ist nicht eine unbedingte. Man feierte auch die großen Klassiker der Dichtung, aber man ahmte sie nicht mehr nach. Die Einfachheit allein gefiel; aber sie dürfe nicht langweilen, sie müsse abwechslungsreich sein und mache sich erst durch die Abwechslung begehrenswert: Der Witz, die Pariser Schlagfertigkeit des Geistes müsse sich dem Erhabenen beimischen, damit das Erhabene nicht dürftig werde; die Mannigfaltigkeit wurde gefordert, in der Einheit die Vielheit, die délicatesse des Geschmacks; die Fülle der Einfälle schuf dem Künstler wie dem Dichter Ruhm. Die gesellschaftliche Form ist dem Unhöfischen eine Fessel, dem Hofmanne ein Mittel zur Freiheit: So in der Baukunst. Das Äußere sei gebunden durch das Gesetz; ihm habe es in seinen großen Linien zu folgen, namentlich dort, wo sie erhabene Gedanken zu vertreten habe. Im Innern folgte sie den Forderungen des Geschmackes: Man stellte einfach praktische Gesetze, die der Sicherheit, Bequemlichkeit, Wohnlichkeit (bienséance), auf und dankte ebenso herzlich denen, die neue Einfälle, neue Formen, neue Anregungen nach Paris brachten, wie jenen, die sie dort erfanden.

Unter diesen Umständen war es kein Zufall, daß hinter der Kunst Perraults und Blondels bald ein Rückschlag erfolgte. Auch des großen Pathos, der endlosen Erhabenheit des Lebrun war man müde geworden: Auf das Barock folgte das Rokoko.

3823. Die Regentschaft.

Der Tod Ludwigs XIV., zugleich das Ende der feierlichen, frömmelnden Hofhaltung und der Beginn der Regentschaft mit ihrer Rückkehr des gesellschaftlichen Lebens aus Versailles und Marly nach Paris, bezeichnet für Frankreich einen neuen Ansturm frischer Lebenskräfte gegen die trockene Regel der Akademien. Während die Hauptstadt durch die gewagten Großgeschäfte des Abenteurers Law, durch den riesigen Zusammenbruch seiner Luftschlösser (1720), durch die lockere Lebensführung des Herzogs von Orleans, durch das Hervortreten der vom alten König zurückgehaltenen jüngeren Männer in heftige Erregung gebracht wurde, übte der Prunk des neuen Hofstaates, die Möglichkeit leichten Verdienstes, eine mächtige Anziehungskraft auf die Künstler aus.

3824. Die Kleinkunst.

Es waren nicht die großen Meister, die öffentlich anerkannten Leiter des Kunstwesens, von denen der Umschwung ausging, sondern eine Anzahl von unten sich heraufarbeitender Kräfte, die in Paris von der öffentlichen Meinung auf den Schild erhoben wurden. Durch sie schlich sich das Barock wieder ein, die mit so vielem Jubel besiegte Art des Bernini, wenngleich in der feineren, spielenderen, anmutigeren Form, die das endende Jahrhundert ihr gegeben hatte. Diese Richtung vertrat Gille Marie op den Oordt (Openort,

geb. zu Paris 1672, † daselbst 1742), der Sohn eines niederländischen Tischlers, der nach seiner Lehre in Paris sich in Italien zum Meister ausbildete. Er war es, der Paris aufs neue mit den Fortschritten des Barock vertraut machte, die Kunst der Schüler Berninis mit der französischen Formgebung zu versöhnen wußte. Was er schuf, wäre unter verwandten [Vergl. S. 550, M. 3717.] Umständen in den Niederlanden nichts Neues mehr gewesen. Es tritt uns in den Werken der dortigen Bildschnitzer vielfach entgegen. Nur mischt es sich mit französischer Anmut und Leichtigkeit; ja, trotz seiner kecken Formgebung, mit der zur Vorbedingung gewordenen klassischen Auffassung. Openorts Werk besteht zumeist in der Einrichtung von Bauten, Schmuckanordnungen, die uns durch den Stich erhalten sind, weniger in ausgeführten Architekturen.

Neben ihm war Claude Gillot (geb. zu Langres 1673, † zu Paris 1722) bemüht, aus dem Eintrocknen des Großen Stiles Vorteil zu ziehen. Er war ein Maler voller Possen und witziger Einfälle, von nicht eben leichter, aber reicher Einbildung, Freund des Theaters, seiner Feste, seiner tollen Vorgänge, die er im Geiste Callots behandelte. Als Ornamentist trat er an die Stelle Berrains: Voll prickelnder Anmut wußte er noch unter des alten Königs Herrschaft das Kommen des neuen heiteren, flüssigeren Stiles vorzubereiten. Die ländlichen Feste und Maskenbälle, die sommerlichen Mahlzeiten im Freien, wie sie die [Vergl. S. 546, M. 3711.] vornehme Gesellschaft zu lieben begann, wurden von ihm mit feiner Hand dargestellt. Wateau, der seiner Art stilistisch teils folgte, teils sie weiter führte, der als der künstlerisch Reichere und Feinere ihn weit überragte, führte seine Anregungen erst zur Vollendung.

Den eigentlichen Abschluß in dieser Entwicklung, diesem Wiederauftauchen der reichbewegten Form in der Hauptstadt des architektonischen Klassizismus stellt der Zeichner Juste [Vergl. S. 515, M. 3614.] Aurele Meissonier (geb. zu Turin 1693, † zu Paris 1750) dar. Seine entscheidende Thätigkeit begann etwa 1720: Sein Plan für die Schauseite der Kirche S. Sulpice (nicht ausgeführt), eine der bewegtesten Schöpfungen Frankreichs stammt von 1726; die für die Einrichtung fürstlicher Räume so wichtigen Kupferstichwerke kamen in den 20er und 30er Jahren heraus. Meissoniers Kunst erschien den Klassizisten als eine hassenswerte Wiederkehr der schlimmsten Tage des Barock, als ein Neuerstehen des tief verachteten Borromini. Ebenso die Kunst des Thomas Germain (geb. zu Paris 1673, † daselbst 1748), des Wiedererbauers von St. Louis du Louvre (1740 abgebrochen).

[3625. Das Faubourg St. Germain.]

Es war eine Zeit außerordentlichen Aufschwunges in Paris. Es entstand dort das vornehme Faubourg St. Germain, lange Straßen voll reicher Hotels. Deren Gestaltung blieb nach außen die alte. Sie zeigen noch die zurückhaltenden, aber darum um so vornehmeren Formen einer sorgfältig nach Verhältnissen arbeitenden akademischen Schule. Im Innern sind sie dagegen mit aller Pracht der Zeit ausgestattet. Die Bauakademie bildete eine Fülle von Meistern aus, die dem regen Bedürfnis des nun endgültig dem Königtum und der Hauptstadt Paris eingegliederten Großadels, den in der Hast sich überstürzender Börsengeschäfte emporwachsenden Handelshäusern, den vom immer mehr zu einem weltbeherrschenden werdenden Gewerbefleiße reich gewordenen Fabrikherren, den Beamten des Hofes, der Verwaltung, der Gerichte, der üppigen Geistlichkeit zu dienen bereit waren. Männer wie die Architekten Lassurance Vater († 1714) und Sohn († 1755), übertrugen die neue Schmuckform auch auf das Königsschloß Versailles. Man änderte die Holzvertäfelungen, indem man sie nun zumeist in Weiß und Gold färbte, den Schnitzereien eine bewegtere Linienführung, den Ranken, Muscheln, Blumen eine stärkere Stilisierung, allen Teilen eine reizvolle Ungebundenheit zu geben suchte. In ähnlicher Weise schuf Alexis Delamaire († 1745), dessen Hotel de Soubise und de Rohan noch eine gewisse Unsicherheit in der Behandlung der Außenarchitektur zeigt, Jean Sylvain Cartaud (geb. zu Paris 1675, † daselbst 1758), Jean Baptiste Alexandre Leblond (geb. zu Paris 1679, † zu Petersburg 1719), Charles Etienne Briseux (geb. zu Beaume-les-Dames

1680?, † zu Paris 1754), Jean Michel Chevotet (geb. zu Paris 1698, † 1772), Claude Guillot Aubry (geb. zu Chevillon 1703, † 1771). Alle ähneln sich in der Handhabung der Bauformen, in der Klarheit der Entwicklung in Grundriß und Außenansicht, in der sicheren Meisterschaft, der Anmut, mit der sie der Aufgabe gerecht wurden: Nämlich ein vornehmes und dabei wohnliches Schloß zu errichten. Die Formen blieben im wesentlichen die alten; nur in der Ausstattung machte man sich alle jene Fortschritte zu nutze, die dem französischen Gewerbe von den Dekorateuren des 18. Jahrhunderts zugetragen worden waren. Ohne im Bedürfnis nach Pracht nachzulassen, strebte man immer lebhafter dem bequemen Wohlleben zu dienen, nach Anmut und Leichtigkeit.

3626. Kunstgewerbe.

Es liegt bei der Inneneinrichtung vielfach der Hauptreiz in der Ausführung, in der Meisterschaft der Hilfskräfte. Es war keineswegs eine Ausnahme, daß man den Schmuck einzelner Räume hervorragenden Kunstgewerbemeistern übertrug, diese den Architekten gegenüber selbständig machte. Die Tischler und Bildschnitzer namentlich hatten alle Hände voll zu thun. Auf Charles Andre Boulle (geb. zu Paris 1642, † 1732) und seine in Einlagearbeiten bethätigten, noch in den architektonischen Linien strengeren Formen folgte nun eine Zeit flottesten Rokoko. Martin erfand die Kunst, den japanischen Lack nachzuahmen und führte dadurch zu immer weitergehender Anwendung der Malerei auf die Möbel, ebenso wie zu steigender Vorliebe für den fernsten Osten: Chinesische Kabinetts wurden bald in jedem Hotel beliebt: Es waren die Räume, in denen man sich des nun auftauchenden Porzellans mit Vorliebe bediente, bei Thee und Schokolade sich vollkommen asiatisch stilvoll fühlte. Indische Stoffe, wie sie die Holländer in Menge einführten, vollendeten diese Stimmung. In ähnlicher Weise dienten die Bildhauer als Holzschnitzer und Stuccateure der Wohnungseinrichtung. So ein Schüler Girardons, der in Rom weitergebildete Robert Le Lorrain (geb. zu Paris 1666, † daselbst 1743), der für die Rohan in deren Schlössern in Zabern und Straßburg arbeitete und namentlich in Marly und Versailles meisterhafte Arbeiten dekorativer Art hinterließ. Ist doch sein Name mit der Ausschmückung des Hotels de Rohan und de Soubise in Paris verknüpft, an denen sich die Kunst des bildnerischen Schmückens in höchster Vollendung zeigt. Dann die ursprünglich italienische Sippe der Caffieri, die an den Bildschnitzereien für Schiffschnäbel sich Ansehen verschafft hatten: Filippo Caffieri der Ältere (geb. 1634, † zu Paris 1716) hat an Bilderrahmen, Möbeln, Wandtäfelungen in Versailles wohl das Beste geschnitzt. Seine Söhne blieben in französischem Dienst. Jacques Caffieri (geb. 1678, † 1755) wurde einer der zahlreichen Gießer, die der Hof beschäftigte; nicht nur indem er ihm Bildwerke lieferte, sondern namentlich auch reiche Beschläge für Möbel, für die weitbauchigen Kommoden, zierlichen Schränke, kostbaren Standuhren. Dabei scheint er, wie sein Sohn Philippe (geb. 1714, † 1774), seine Modelle selbst geschnitzt zu haben. Ihre Kandelaber für Kirchen und Wohnhäuser, ihre Altarausstattungen sind zwar vielfach zerstört worden, gehörten aber mit zum reichsten der Zeit. Eine Reihe von Kleingießereien blühten, die in fein ciselierten Arbeiten auf dem Weltmarkt herrschten, mit Beschlägen, Kaminausstattungen, kleinen Figuren und Gruppen: Martincourt, Gouttiere, Louis Prieur, Thiboust, Duplessis, Hervieux seien als solche genannt. Ihnen zur Seite standen die Goldschmiede Pierre Germain (geb. zu Paris 1647, † 1684) und sein auch als Architekt thätiger Sohn Thomas und Enkel Francois Thomas (geb. 1726); als Bildschnitzer haben in der Folgezeit Thomire (geb. 1751, † 1843), als Tischler Riesener und David Röntgen, beides Deutsche, sowie viele andere in Paris und von dort aus Ansehen erlangt.

3627. Die Baukunst.

Die großen vom Hof beschäftigten Meister hielten sich in ähnlichen Formen. So vor allem der Nachfolger und Verwandte Hardouin Mansarts, Robert de Cotte (geb. zu Paris

1656, † zu Passy 1735), dessen Anteil an der Ausschmückung von Versailles hervorragend ist, der eine Reihe der vornehmsten Hotels in den aufblühenden vornehmen Stadtvierteln auf beiden Ufern der Seine schuf, in Fontainebleau den berühmten Salle du Conseil zeichnete, in der Abtei zu St. Denis, dem bischöflichen Schloß zu Verdun und Straßburg, dem Schloß Frascati bei Metz und vielen anderen Bauten seine sichere, vornehme aber nicht eben geistreiche Art zur Geltung brachte: Die Fülle der Aufträge ließ ihn vielfach in Gleichmäßigkeit und Eintönigkeit verfallen, was aber nicht hinderte, daß die deutschen Fürsten sich seines Rates mit Vorliebe bedienten. Neben ihm stand Germain Boffrand (geb. zu Nantes 1667, † 1754) in europäischem Ansehen. Dieser Künstler, bemerkenswert durch seine Herkunft aus dem Westen Frankreichs, ist in seinen Plänen strengerem Palladianismus zugeneigt. Ein eigentümlicher Grundrißgedanke scheint ihn vorzugsweise beschäftigt zu haben: Nämlich die Verbindung eines großen kreisrunden Mittelbaues mit zwei in spitzem Winkel ihn durchschneidenden Längsflügeln, so daß diese sich beiderseitig scherenartig öffnen. Der Gedanke stammt wohl vom Schlosse Stupinigi bei Turin, wo er in großartigster Weise zur Durchführung kam, freilich in Formen, die ganz italienisch sind. Boffrand aber veröffentlichte den Bau als sein Werk in seinem „Livre d'architecture", 1745. Dort ist das Schloß zu Würzburg in gleicher Weise ihm zugeschrieben, obgleich wir jetzt sicher wissen, daß nicht er, sondern der fränkische Meister Balthasar Neumann es entwarf und daß dieser dem Boffrand nur die Pläne zur Begutachtung überließ. Ein ähnliches Verhältnis mag hier und in zwei weiteren Bauten dieser Art vorliegen, die Boffrand sich zuschrieb, dem Jagdschloß Boschvoorde bei Brüssel (1706 unvollendet liegen geblieben), das Kurfürst Max Emanuel von Bayern, der Sohn der savoyischen Prinzessin Henriette Adelheid, allem Anschein nach von seinem italienischen Architekten Enrico Zuccali errichten ließ und das nicht ausgeführte Schloß Malgrange bei Nanzig (um 1716). Im Hotel de Soubise zu Paris (jetzt Archiv) zeigt er sich dagegen in der Innendekoration als ein Meister hoch entwickelten Rokokos, als Vollender der Inneneinrichtung von Notre Dame in Paris (1708—1714, teilweise beseitigt) nicht minder als ein feinsinniger Künstler.

Vergl. S. 576, M. 3787.

Vergl. S. 550, M. 3716.

3828. Bildnerei.

Gleichzeitig faßten in Paris die übrigen Künste festen Boden, so daß unter den leitenden Kräften auch hier immer mehr geborene Pariser hervortreten. Der Bildhauer Rene Fremin (geb. zu Paris 1673, † daselbst 1744) hat freilich sich seinen Namen vorzugsweise am spanischen Hofe gemacht. Mit Jean Baptiste Lemoyne (geb. zu Paris 1704, † daselbst 1778), Le Lorrains bestem Schüler, erscheint wieder ein Pariser in Paris selbst an erster Stelle. Er wurde namentlich mit den Bildsäulen für König Ludwig XV. beschäftigt, schuf jene auf kurz schreitendem Pferde in Bordeaux, die mit reich figuriertem Sockel zu Rennes, das Flachbild an der Kriegsschule zu Paris. Die Mehrzahl seiner Werke ging freilich in der Revolution zu Grunde. Der König erscheint bei ihm stets in klassischer Tracht, mit gebauschtem Mantel, in der Haltung des Imperators. Ähnliche Werke schuf der Burgunde Edme Bouchardon (geb. zu Chaumont-en-Bassigny 1698, † zu Paris 1762), der Meister, der am stärksten der antikisierenden Richtung sich hingab. Schüler seines Landsmannes Coustou, hat er in Rom sich zum Meister entwickelt; die Zeitgenossen sagten von ihm, daß er die Anmut des Correggio mit der Reinheit der Antike vereinige. Er stand dem Grafen Anne Claude Philippe de Caylus (geb. zu Paris 1692, † daselbst 1765) nahe, dem berühmten Kenner des Altertums, und wußte sich dessen besondere Anerkennung dadurch zu erwerben, daß er aus der Antike herausfand und ihr nachgestaltete, was jenen an ihr vorzugsweise entzückte. Die Formen der Körper runden sich, die breite Flächenbehandlung schwindet; die Linien werden einfacher, klarer und nüchterner; der Sinn richtet sich auf das Liebliche, der Ausdruck wird süßlicher: So an seinem berühmten Amor, der aus der Keule des Herkules

3829. Bouchardon.

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

J. J. Caffieri: Büste des Dichters Jean de Rotrou

Jacques Houdon, Büste des Dichters Moliere

seinen Bogen schnitzt (Louvre). Das Brunnenwerk in der Rue Grenelle zu Paris wurde gefeiert wegen der feinen Verbindung von Baukunst und Bildnerei. Das große Reiterstandbild Ludwigs XV. für Paris (in der Revolution zerstört) brachte zuerst wieder die volle Ruhe des langsam schreitenden Pferdes und des klassisch gekleideten Fürsten, hierin das Werk Lemoynes für Bordeaux noch erheblich übertreffend. Dessen Schüler waren denn auch noch mehr der älteren, bewegteren Kunst zugeneigt: Unter ihnen waren es vor allem Etienne Maurice Falconet (geb. zu Vevey 1716, † in Paris 1791) und Jean Baptiste Pigalle (geb. zu Paris 1714, † daselbst 1785), die den Ruhm der französischen Bildnerei aufs neue begründeten. Falconets Ruf ging von der mächtigen Reiterstatue Peters des Großen in St. Petersburg (1766 begonnen) aus, die den klassisch gekleideten Kaiser auf einem riesigen Granitblocke in naturalistischer Weise ansprengend darstellte, das größte Gußwerk jener Zeit; Pigalle hatte sich durch seinen Merkur bemerkbar gemacht, ein Meisterwerk reicher Bewegung — er bindet sich im Ausschauen in die Ferne die Sandalen —, voll Anmut des lächelnden Ausdruckes und doch voll Kraft in den zarten Gliedern. Zugleich mit der dazu bestellten Venus schenkte Ludwig XV. dies Werk an Friedrich den Großen, der von nun an einer der eifrigsten Verehrer des Künstlers wurde. Die deutschen Fürsten zogen ihn nun mehrfach heran: Er schuf das Grabdenkmal in der Stadtkirche zu Baden-Baden für den Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden und das gewaltige Grabwerk für den Marschall Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg (bis 1777), für jenen Sohn Augusts des Starken, der sich durch den Sieg von Fontenoy den Dank Frankreichs errungen: Es ist ein außerordentlich reiches und geschickt aufgebautes Werk in Marmor, das die Grabmäler Berninis noch in der Absicht übertrifft, die Gruppe zur Darstellung eines lebhaft geschilderten Vorganges auszugestalten: Jenes trauernde königliche Weib, Frankreich, das den Marschall verhindern will, in den vom Tode geöffneten Sarg zu steigen, während Herkules, in Sorge versunken, an dessen Fußende steht.

3830. Pigalle und Falconet.

In der nun eingeschlagenen Bahn auf eine lebendigere Anmut zu, wie sie sich auch in Falconets badender Nymphe (Louvre) äußerte, bewegten sich eine Reihe ausgezeichneter Meister: Gabriel Christophe Allegrain (geb. zu Paris 1710, † daselbst 1795), der von italienischen Bildschnitzern stammende Jean Jacques Caffieri (geb. zu Paris 1725, † daselbst 1792), der namentlich durch erstaunlich lebenswahre Büsten zu Ruhm kam, dabei einen Ton sicheren Realismus und geistreicher Vertiefung in das Wesen des Dargestellten anschlug, der ihn den besten Bildnern aller Zeiten zur Seite stellt.

3831. Allegrain und Caffieri.

Die glänzendste Seite der französischen Bildnerei liegt überhaupt in der realistischen Darstellung des einzelnen Menschen, im Bildnis. Hier offenbart sich eine so gewaltige Kraft des Ergründens und künstlerischen Festhaltens, eine solche Feinheit und Vertiefung in die Natur, eine so frei schaltende Meisterschaft, wie kaum in einem anderen Gebiete. Fast alle die genannten Meister glänzen in diesem Gebiet. Wohl forderte die klassische Weltauffassung vielfach von ihnen, daß sie das antike Kostüm wählten. Um dem aus dem Wege zu gehen, liebten sie es, Büsten herzustellen, bei denen die Kleiderfrage zurücktritt, der Ausdruck unmittelbarer auf den Beschauer wirkt. Diese Büsten gehören zu dem Edelsten, was Frankreich hervorbrachte. Zur Vollendung führte sie in der Folgezeit Jean Antoine Houdon.

Auf verwandter Höhe stand die Bildnismalerei. Hier glänzte vor allem Antoine Pesne (geb. zu Paris 1683, seit 1710 in Berlin, † daselbst 1757), dessen hauptsächliche Thätigkeit sich am Hofe Friedrichs des Großen abspielte. Nicht nur durch den Geschmack der Anordnung, die Unmittelbarkeit der Auffassung, die mit feiner Hand schmeichelnde Ähnlichkeit, sondern auch durch die wohlthuende Wärme im Ton sind seine Bilder ausgezeichnet. In Paris selbst nahm eine ähnliche Stellung Francois Lemoyne (geb. zu Paris 1688,

3832. Die Bildnismalerei.

† daselbst 1737) ein, der freilich in seiner späteren Zeit schon kälter und tonloser wurde. Ausgezeichnetes leistete Jean Marc Nattier (geb. zu Paris 1685, † daselbst 1766), der hinsichtlich der Farbigkeit und des Tonreichtums seiner Bilder zu den Anhängern der Rubensschule gehörte. Auch Louis Tocque (geb. zu Paris 1696, † daselbst 1772) gehört in diese Malerreihe, deren Arbeiten damals an den Höfen von ganz Europa als vollendete Darbietungen vornehmer Auffassung begehrt wurden.

Der Grundton, der in den Bildern der Geschichtsmaler vorherrschte, war immer noch der des Barock, wie er durch den hochgefeierten Pietro da Cortona eingeführt worden war. Sobald es sich um Deckenmalereien, Altarbilder, größere Geschichtsdarstellungen handelte, siegte die von ihm ausgehende Stimmung. Die breite Kraft schwand freilich vor einer größeren Weichheit und Anmut in Ton und Zeichnung, vor einer lächelnden Leere, einer oft süßlichen Wohlredenheit.

3833. Der grand goût.

Die bezeichnendste Persönlichkeit unter den mit großen Wand- und Deckenmalereien beschäftigten Künstlern dürfte Charles Antoine Coypel (geb. zu Paris 1694, † daselbst 1752) gewesen sein. Dessen rasch und sicher hingeworfene Bilder sind die echtesten Zeugen dessen, was man damals grand goût nannte. Es ist heute schwer zu verstehen, daß er es war, für den sein Vater ein ästhetisches Lehrgedicht über die Gesetze der Malerei schrieb. In akademischen Reden erläuterte er ihm dies weiter: Die Natur sei der treue Führer des Künstlers; sie führe zum Ernsten und Schönen, wenn die Vernunft den Pinsel leite. Die vornehme Zeichnung der Alten, verbunden mit dem unmittelbaren Eindruck der Natur, namentlich die sorgfältige Wahl des Reinen und den Geschmack im Faltenwurf gab der alte Coypel seinem Sohne als Leitgedanken auf die künstlerische Laufbahn mit. Was über dies in seiner Lehre hinausgeht, sind lediglich Handgriffe. Denn um die Natur war man thatsächlich wenig besorgt, die lehrten die großen Vorbilder genügend, die brauchte man nicht erst zu suchen. Der Gegenstand und seine Auffassung war das mit Vernunft zu suchende Ziel.

Die Maler liebten es, klassische Gegenstände darzustellen; aber weniger die Geschichte, weniger Homer, als vielmehr Ovid war ihr Führer. Der gestattete ihnen, die alte Sage mit französischem Geist zu durchtränken, höfisch modern und doch für römisch gehaltenen Geistes zu sein; jenes Geistes, dem die Anmut über die Kraft, das getragene Wort über den ernsten Gedanken, die vollendete Form über die Tiefe des Inhaltes ging. Zahlreiche Meister schufen in diesem Sinne und ließen die Zeitgenossen an eine Blüte ihrer Kunst glauben. Einige seien genannt: Jean Francois de Troy (geb. zu Paris 1679, seit 1738 in Rom, † daselbst 1752), Louis de Silvestre, der in Dresden seine größten Arbeiten schuf, Louis Galloche (geb. zu Paris 1670, † 1761), Jean Baptiste Marie Pierre (geb. zu Paris 1713?, † daselbst 1789), die beiden letzteren, namentlich mit großen Deckengemälden beschäftigt, sicher in der Art Lebruns schaffend.

Vergl. S. 580, N. 3797.

3834. Boucher.

Der merkwürdigste und vor allem der am meisten pariserische unter den Malern dieser Zeit war Francois Boucher (geb. zu Paris 1703, † daselbst 1770); Lemoyne, Charles Andre van Loo und vor allem Wateau, hatten auf ihn den entscheidenden Einfluß. Er malte im Freien sich abspielende Liebesgeschichten in der Art seiner Lehrer. Später, vorzugsweise klassische Vorgänge vorführend, wurde er leichter und flüchtiger in der Zeichnung, bunter und schwächlicher in der Farbe. Er schwelgt in hellen Halbtönen, in silbernen, süßen Farben. Seine Zeichnung ist von größter Beweglichkeit, voll Leben und Weichheit, einschmeichelnder Liebenswürdigkeit: So wurde er der vollendetste Ausdruck seiner Zeit, jener des Ludwigs XV., mit allen ihren Nebenerscheinungen: Der berückenden gesellschaftlichen Form, der Anmut im Verkehr und der die Sorgen des Daseins hinwegtändelnden Leichtfertigkeit der Lebensauffassung; der immer spielender werdenden Liebe für die Antike, die um ihrer sittlichen Freiheiten mehr

als um ihrer Reinheit willen geschützt wurde; in der sich die eigene Sittenlosigkeit den Mantel suchte, damit die Verderbnis und die hinter rednerischem Schwung verborgene Grundsatzlosigkeit nicht in häßlicher Gestalt zu Tage trete. Die Unnatur der Zeit versteckte sich in einer erkünstelten Natürlichkeit, in einer Lüge, die lächelnd sich als verfeinerte Wahrheit zu geben mühte. Der Witz, dieser gefährlichste Freund der Kunst, drängte sich mit voltairescher Leichtigkeit hervor. Die Farbe schmeichelte, die Linien wollten gefallen, die Gegenstände sollten nicht ernste Gedanken, sondern nur zu oft sinnliche Empfindungen wecken. Es ist die Vollendung höfischer Kunst, die Boucher in allem bietet, was seinem leicht schaffenden Pinsel entquillt: Seine Mythologie wird idyllisch; seine nackten Frauen aber sind viel zu reizend, um je frech zu erscheinen; sie sind immer mehr entkleidet, als in einem natürlichen Zustande; in seinen Bildnissen ist ein Zug mit unnachahmlicher Meisterschaft gehandhabter Gefallsucht. Nicht eine vornehme Kunst betreibt er, sondern eine solche für vornehme Leute; nicht der innere Wert des Meisters kommt in ihnen zum Ausdruck, sondern die Gewandtheit, mit unbefangenem Gesicht und ohne Anstoß zu erregen, das Gewagte zu sagen und als ein Unverfängliches hinzustellen. In ihm und den Bildnismalern seiner Zeit äußert sich erst ganz das Wesen der Pariser Kunst, durch ihn wird der letzte Anklang an das Niederländische, wie es in Wateau noch so stark hervortritt, überwunden.

3835. Paris als Kunsthauptstadt.

Nun erst mit dem 18. Jahrhundert beginnen die Höfe auch anderer Staaten in Paris das Vorbild zu erblicken; nun erst beginnt die Weltstadt an der Seine die Herrin der Moden nicht nur in der Kleidung, sondern auch in künstlerischen Dingen zu werden; nun erst hat Paris selbst Künstler genug, um sie an andere Völker abzugeben. Das geschwächte Deutschland war diesen Moden am meisten zugänglich, die Höfe waren die Träger der Unterjochung unter den französischen Einfluß.

Den ersten Anstoß dazu gab die Aufhebung des Ediktes von Nantes. Die französischen Künstler, wenigstens Norddeutschlands, waren der Mehrzahl nach Protestanten. Sie flohen den ungastlichen Boden, auf dem Ludwig XIV. herrschte. Aber sie blieben mit diesem Boden meist in geistigem Zusammenhang. Sie erkannten in ihm die Lehrstätte höherer geistiger Bildung, der Wissenschaft wie der Kunst; sie wirkten darauf hin, daß die Fürsten junge Männer nach Paris zu ihrer Ausbildung sendeten. Waren bisher Italien und Antwerpen das Ziel dieser gewesen, so traten jetzt die Niederlande als Vorstufe, Paris als die Hochschule verfeinerten Könnens in den Wettbewerb. Der Besuch Italiens war zumeist dem fertigen Meister vorbehalten.

3836. Bodt und Longuelune.

Der Berliner Hof hatte sich bereits so sehr in hugenottische Kunst hineingefunden, daß in seinem Gebiet die französischen Meister rasch zu Einfluß kamen. Freilich war dieser nicht von Dauer, da schon 1713, mit dem Regierungsantritt des schlichten, dem gesteigerten Kunstleben feindlichen Königs Friedrich Wilhelm I., dem Aufblühen ein rasches Ende bereitet wurde. Die beiden Meister, die dort gewirkt hatten: Jean de Bodt (geb. zu Hocquencourt in der Languedoc 1670, † zu Dresden 1745) und Zacharias Longuelune (geb. zu Paris 1669, † zu Dresden 1748) zogen nach den Hauptstädten Augusts des Starken. Doch hatte Bodt im Hofabschluß des Stadtschlosses zu Potsdam 1701, in der Verblendung des Berliner Zeughauses, in den Thoren der Festung Wesel, hatten beide in ihrer anregenden lehrhaften Thätigkeit Einfluß auf die preußische Kunst erlangt, den der hugenottische Professor an der Kunstakademie, Jean Baptiste Broebes († 1733), im Sinne der Schule Marots fortbildete. Die bescheidenen künstlerischen Leistungen der Folgezeit bewegen sich denn auch zumeist in dieser Richtung.

Longuelune wurde von König August zumeist in Warschau beschäftigt: Pläne zum Sächsischen Palais und zum Stadtschloß kamen teilweise zur Ausführung. Bodt hat in Dresden, teils gemeinsam mit seinem Landsmann, das prächtige Japanische Palais, das

Blockhaus (1732—1752), die Ritterakademie (1725—1731) errichtet, Werke, an denen eine gewisse Selbständigkeit dem Pariser Geschmack gegenüber die durch lange Entfernung von ihrer Heimat bewirkte Umgestaltung des Geschmackes darthut.

Diese Meister gewannen einen tiefgehenden Einfluß auf das Schaffen in Deutschland, zumal als Lehrer der akademischen Form. Ihr Auftreten wirkte wie ein Beruhigungsmittel gegenüber den Erregungen des Barock und als ein Ansporn zur Verfeinerung gegenüber den Plattheiten der niederländischen Werkmeister. Die Zurückhaltung, mit der sie die Außenarchitektur behandelten, meist auf Gliederungen durch Wandstreifen sich beschränkend, die anmutige Art und Weise, mit der sie das Rokoko im Innenschmuck verwendeten, stellte sich der derberen, volleren Pracht entgegen, die die Italiener sowie die Deutschen, Schlüter in Berlin und Pöppelmann in Dresden, vor ihnen vertreten hatten, führte mit geschickter Hand vom deutschen Barock zu jener Kunst über, die in Paris ihre Vorbilder suchte und deren Eigenart gewissermaßen eine solche wider Willen war, nachdem so lange gerade die bewußte Eigenmächtigkeit das Schaffen beherrscht hatte.

3837. Berliner Kirchenbauten.

In Berlin war wenigstens das Kirchenbauwesen unter König Friedrich Wilhelm I. nicht ins Stocken geraten. Die Abneigung, die dieser gegen alles Französische hatte, hinderte ihn, den Fremden in die Hände zu fallen. Seine Regierung ist denn auch in künstlerischen Dingen eine Zeit der Sammlung: Deutsche Meister dienten ihm und wenn auch keiner von ihnen Hervorragendes leistete, so sind sie doch die Schöpfer einer preußischen Baukunst, einer von unten heraus sich entwickelnden, in strenger Zweckerfüllung und einfacher Formgebung dem Staatswesen entsprechenden Schaffensart, die auch Friedrichs des Großen fremdfreundliches Walten zu überdauern vermochte.

Der Kirchenbau bewegte sich in den hugenottischen Bahnen ohne höheren Schwung fort: Philipp Gerlach (geb. zu Spandau 1679, † in Berlin 1748) baute, angeregt durch die Hugenotten Cayart und Quesnay, die den Tempel von Charenton in der französischen Kirche auf dem Gensdarmenmarkt (1701—1705) zu wiederholen strebten, die Garnisonkirchen zu Berlin (1720—1722) und Potsdam (1731—1735) als vitruvianische Basiliken; Johannes Boumann der Ältere (geb. zu Amsterdam 1706, † zu Potsdam 1776) den Dom (1747—1750) in ähnlicher Anordnung; Friedrich Grael (geb. zu Quielitz bei Schwedt 1708, † 1740), die Petrikirche (1730—1735, zerstört 1809), sie allein zeigte in ihrer eigenartigen Grundrißanordnung in T-Form selbständige Formgedanken. In der Behandlung der Architektur wirkte Schlüters mächtige Erscheinung noch. Die Türme der Kirchen mahnen zumeist an den Münzturm, einzelne Wohnbauten an das königliche Schloß selbst: Martin Heinrich Böhme († zu Berlin 1725), Friedrich Wilhelm Dietrichs (geb. zu Ülzen 1702, † zu Berlin 1784?) sind die bezeichneten Anfangs- und Ausgangspunkte dieser vom Barock zu klassischen Formen einlenkenden Bewegung, deren stärkste Stütze der Hof bildete.

3838. Friedrich der Große.

Friedrich der Große erstrebte den vollen Anschluß an die französische Kunst, der er unbedingt den Vorzug vor der deutschen und selbst vor der italienischen gab.

Schon als Kronprinz wandte er sich mit stürmischer Leidenschaft dem glänzenden litterarischen und künstlerischen Leben von Paris zu. Dort allein erschien ihm im Gegensatz zu dem pietistisch frommen und in seiner Ehrbarkeit langweiligen Hofe seines Vaters die Quelle verfeinerter Lebenskunst zu fließen; dorther bezog er seine geselligen Formen, Philosophie und Dichtung, ja selbst die Sprache, in der er seine tiefsten Gedanken auszudrücken liebte. Auch in den Künsten war er Franzose kurzweg, wenigstens in seinen jüngeren Jahren. Seine Arbeit am eigenen Geschmack ist die Überwindung dessen, was deutsch an diesem ist. Für das deutsche Barock hatte er die vollste Verachtung, der deutsche Klassizismus erschien ihm hohl und seicht, Frankreich die Heimat wahrer Schönheit. Nur seit England Frankreich an

verständiger Klarheit namentlich im Bauwesen zu überbieten begann, schwenkte er von der alten Heimat seiner Verehrung zu dieser neuen um.

3839. Bauten.

Die künstlerische Umgebung, die Friedrich der Große in seiner Jugend hatte, war nicht befähigt, ihm einen großen Begriff von dem Können der Deutschen zu geben. Johann Gottfried Kemmeter (geb. um 1700, † zu Berlin 1748), sein Lehrer in der Baukunst, war schwerlich der rechte Mann, den jungen Feuerkopf zu fesseln. Bedeutender war Hans Georg Wenzeslaus, Freiherr von Knobelsdorff (geb. 1697, † zu Berlin 1753), ein preußischer Offizier, der in seinem 33. Jahre von der Liebhaberei für Kunst zur ernsten Beschäftigung mit dem Bauwesen überging und nun der eigentliche Vollführer dessen wurde, was sein königlicher Freund und Bauherr erstrebte, trotz mancher Mißhelligkeit im Verkehre. Er ist es, der des Königs Pläne in Potsdam ausführte: Das Stadtschloß wurde in klassischer Form umgebaut (1745 begonnen) und im Innern prächtig eingerichtet. Lange Säulenreihen (1748) fassen den Garten ein, die Innenausstattung zeigt ein glänzendes, üppig die Wände umrankendes Rokoko. Dem Könige mochte aber doch wohl während des Baues klar geworden sein, daß dieser Bau mit zwei in eine Ordnung zusammengezogenen Geschossen den Regeln der Pariser Akademie nie entsprechen könne. Er begann im Schloß Sanssouci (1745—1747) einen Bau nach diesen Regeln, das heißt ein Schloß in einem Geschoß, so daß der König nicht über sich einen Stock und überall bequemen Zugang zum Garten habe. Vorbild ist unverkennbar das Palais Bourbon (1722) in Paris. Die innere Ausstattung, die sich noch längere Zeit hinzog, ist ein Meisterwerk des Rokoko, voll echten Geschmackes und durchdachter Wohnlichkeit. Aber von dem Gesichtspunkt betrachtet, unter dem es geschaffen, nämlich daß es modisch mit Paris Schritt halten solle, war das Schloß von vornherein um mindestens ein Jahrzehnt, in der Behandlung der noch im wesentlichen barock empfundenen Fassaden wohl um deren drei oder vier veraltet. Voltaire oder d'Alembert, Friedrichs Gäste, die Paris und das Leben dort kannten, mußten zu seinen Schöpfungen doch wohl immer wieder sagen: Kunst von gestern!

3840. Stellung zur Zeitkunst.

Sammelte man in Dresden alte Italiener, so war Friedrich der Große auf zeitgenössische Pariser aus. Wateau, Lancret, Pater, Pigalle, Pesne waren seine erklärten Lieblinge, und er sparte nicht an Zeugnissen seines Wohlwollens, seines Entzückens, um die Welt erkennen zu lassen, daß er sich gern vor dem Geiste der französischen Kunst verneige.

Um so schlechter erging es den heimischen Künstlern, die nicht das zu liefern vermochten, was er für gut anerkannt hatte. Friedrich schritt ihnen voraus in modischer Erkenntnis, die Künstler konnten seinem rasch wandelnden, fremder Anregung nacheilenden Geschmacke nicht folgen. Die Größe des Königs zeigte sich darin, daß er dauernd mit der schöpferischen Jugend war, während nur zu oft kunstdilettierende Fürsten glauben, die Welt vor Ausschreitungen bewahren zu müssen, indem sie das Gestrige für das wahrhaft Gute erklären. Die Schwäche Friedrichs lag darin, daß er der Kunst rascheren Marsch befehlen zu können glaubte. Geistige Bewegungen stehen über den Königen: Von unten nach oben aber läßt sich wenig ausrichten.

3841. Der hessische Hof.

Eine weitere Stätte französischen Einflusses bildete der Hessen-Kasselsche Hof unter Landgraf Karl I. (1670—1730). Für den Geist des Hofes dürfte der Schweizer J. P. Crousaz bezeichnend sein, der Begleiter des späteren Landgrafen Friedrich II., unter dessen philosophischen Schriften 1715 eine ästhetische Abhandlung erschien, im wesentlichen eine Anwendung cartesianischer Gedankenschärfe zur Ergründung des Wesens der Schönheit. Seine Gedankenarbeit schließt vielfach an jene Leibnitzens an und bereitet den deutschen Klassizismus vor: Jene Geistesauffassung, die den Wert der Empfindung, des Gefühles unterschätzt, um in der Verstandesklarheit allein das höchste Ziel zu suchen.

In derart angeregten Kreisen mußte der Geschmack aus dem Barock nach dem Rokoko drängen. An Stelle des rätselhaften Künstlers, der den großartigen Plan des Schlosses und

Parkes Karlsberg (jetzt Wilhelmshöhe) geschaffen, Johann Franz Guernier, eines der gewaltigsten und geistreichsten Werke dieser Art, die je durchgeführt wurden, trat neben dem berühmten Festungsbaumeister Menno von Coehorn ein nach den Niederlanden geflohener Franzose Jean Paul Du Ry (geb. zu Paris 1640, † zu Kassel 1714); er kam aus Blondels Schule. Die Anlage der Neustadt bei Kassel (seit 1685), der Stadt Karlshafen an der Weser, decken sich mit den holländischen mehr als mit französischen Vorbildern, die erst in dem Bau des Orangerieschlosses (1701—1711) zu Kassel durch französische Kunstformen verdrängt wurden. Diese vertritt dann in voller Reife der Sohn Du Ry's, Charles du Ry (geb. zu Kassel 1692, † zu Kassel 1757), der Erbauer der Gemäldegalerie, die Cuvilies entwarf und zu dessen Planung auch ein Schüler Blondels, Leveille aus Bonn, sowie Pläne von Hardouin Mansart herbeigeholt wurden (1811 abgebrannt); und des Schlosses Wilhelmsthal bei Kassel (seit 1746), an dessen Plan der Enkel Jean Pauls, Simon Louis du Ry (geb. zu Kassel 1726, † daselbst 1799), damals Schüler von Francois Blondel in Paris, den entscheidenden Einfluß gehabt haben dürfte. Seit 1756 leitete dieser den Bau, der sich im Äußern und Innern noch als ein Werk zierlichsten Rokokos darstellt.

Vergl. S. 568, N. 3768.

Der Ruhm, der glänzendste Maler Kassels zu sein, fiel dem Johann Heinrich Tischbein der Ältere (geb. zu Hayna 1722, † in Kassel 1789) zu, der mit sicherer Hand das ganze Gebiet der Darstellungen, Bildnis, Geschichtsmalerei, religiöse Malerei umfaßte. Des in Paris und Venedig geschulten Mannes Stolz war, der antiken Formgebung sich zu nähern. Seine fünf Brüder und deren Söhne widmeten sich der Malerei; von einigen aus dieser Reihe wird noch zu sprechen sein. Der Mitglieder der schweizer Künstlersippe Nahl ist schon gedacht. Der Bildhauer Johann August Nahl (geb. in Berlin 1710, † in Kassel 1781) schuf die Statue des Landgrafen Friedrich II., die sein Sohn Samuel Nahl (geb. zu Bern 1748, † in Kassel 1813) vollendete.

Vergl. S. 555, N. 3729.

3842. Rheinische Höfe.

Am Rhein waren die Franzosen zahlreich vertreten, so namentlich in den geistlichen Fürstentümern. Seit im Spanischen Erfolgekriege die Wittelsbacher über die Reichsgrenze hinausgedrängt, zum Aufenthalt in Frankreich gezwungen worden waren, mehrten sich ihre Beziehungen zu Paris. Den Kurfürsten Max Emanuel hatten die Verhältnisse, nachdem er Statthalter in den Niederlanden gewesen, zur Flucht nach Frankreich gezwungen, ebenso den Erzbischof Kurfürst Joseph Clemens von Köln (1688—1719). Dessen Nachfolger Kurfürst Clemens August (1719—1761), der in sich auch die Würde der Bischöfe von Münster, Paderborn, Osnabrück und Hildesheim vereinte, war nicht minder geneigt, dem Pariser Wesen Thür und Thor zu öffnen.

Vergl. S. 591, N. 3827.

Schon bald nach 1704 hat Max Emanuel sich Pläne von Cotte für sein Schloß Schleißheim fertigen lassen, die aber unausgeführt blieben. Im Jahre 1714 begannen am Bau des kurkölnischen Schlosses Bonn Cottes Pläne das Übergewicht zu erhalten, seit 1715 wurde von diesem das Schloß Poppelsdorf bei Bonn geplant und auch rasch gefördert, das sich durch seinen runden Arkadenhof in der Mitte, also durch eine an Boffrand mahnende Gestaltung auszeichnet. Durch diese Bauten wurden die deutschen Meister mehr und mehr zurückgedrängt, fremde ins Land gezogen. So namentlich seit Wiederaufbau des Schlosses Brühl bei Köln, zu dem wieder Cotte Pläne lieferte.

3843. Der bayerische Hof.

Vergl. S. 551, N. 3719.

Wir sahen, daß der Kurfürst Max Emanuel Paris für die Hochschule der Architekten hielt. Der Bayer Effner und der Wallone Cuvillies wurden auf seine Anordnung dort ausgebildet. In Brühl erhielt, wie wir sahen, der Genter van der Auwera zunächst die Leitung. Trotz der allseitig gehegten Absicht, Pariser Formen über die Vogesen herüberzubringen, gelang dies Unternehmen nicht ganz: Die deutschen Höfe in ihrer derberen, wenn man will, gröberen, jedenfalls behäbigeren Lebensauffassung unterschieden sich immer noch merklich von

dem, was in Paris als bester Geschmack galt, sie waren namentlich in Süddeutschland von der Forderung vornehmer Einfachheit, die erst bald nach dem Fortgang ihrer Architekten aus den Lehrstätten der französischen Hauptstadt laut geworden waren, noch sehr weit entfernt. Thatsächlich kam in München kein Franzose zu weitgehendem Einfluß: Die örtliche Lebenskraft war dort zu stark, die Formenfreude zu gesund.

3844. Württemberg.

Vergl. S. 522, N. 3638.

In Württemberg trat der Umschwung in ähnlicher Weise wie in Bayern ein: Die Fürsten sendeten ihre jungen Künstler nach Paris: Dort den Effner, hier den Leopoldo Retti (geb. um 1705, † zu Stuttgart nach 1752?), also den Sohn einer oberitalienischen Sippe, der in Paris den neuen goût in der Architektur erlernte und nun eine von dessen wichtigsten Stützen wurde, vielfach im ausgesprochenen Gegensatz zum deutschen Barock: Am Schloß zu Ansbach (bis 1744), am Residenzschloß zu Stuttgart, am Schloß zu Karlsruhe (seit 1754) zeigte er seine feine, ganz im Sinn der Schüler Hardouin Mansarts sich bewegende Kunstweise. Er hat denn auch vielfach Franzosen zur Mitarbeit herangezogen: Den in Ansbach und Stuttgart beschäftigten Bauzeichner Paul Amedee Biarelle, den auch in Hannover thätigen Louis Roger, den Bildhauer Michel Fressancourt (geb. zu Paris, † 1764), den schon erwähnten, vielseitig beschäftigten Maler Guibal. Zu Rettis Nachfolger berief man einen zweiten Lothringer, Pierre Louis Philippe de la Guepiere, den feinsinnigen Erbauer der Schlösser Monrepos (1760—1767) bei Ludwigsburg und Solitude (1763 bis 1767) bei Stuttgart, zweier hervorragender Meisterwerke, sowohl in der Kunst des Grundrisses, als namentlich der schon mit steigender Strenge durchgeführten Innenausstattung. In Monrepos wurden diese freilich erst durch Nikolaus Thouret vollendet.

Vergl. S. 564, N. 3725.

Die gleiche feine Hand, wie Guepiere, führte der leitende Architekt in der Kurpfalz, der Sohn des Hofbaumeisters des Königs Stanislaus zu Luneville, Nicolas de Pigage (geb. um 1721, † zu Mannheim 1796). Der Ausbau des Mannheimer Schlosses und die Anlage des großartigen Schwetzinger Gartens sind Hauptwerke dieses Künstlers. In Verschaffelt fand er den Bildhauer, der ihn hierin reichlich unterstützte. Am Unterrhein ist das reizende, vornehm schlichte Schloß Benrath (1756—1760) sein Werk.

3845. Rußland.

Vergl. S. 590, N. 3825;

Jenseits der preußischen Staaten waren vor allem die russischen Kaiserinnen bemüht, französische Bildung zu verbreiten; so eine deutsche Fürstentochter, Katharina II. Schon Peter der Große berief zum Nachfolger Schlüters in seinen Dienst als Auferbauer von St. Petersburg den Pariser Leblond (seit 1714). Doch starb dieser schon früh (1719), der Rauheit des Wetters und seines neuen Herrn nicht gewachsen. Sein Nachfolger wurde der französische Architekt Lamotte, der die alte Eremitage in St. Petersburg baute. Zahlreiche Maler und Bildhauer wurden berufen: Teils um die Kaiserin Elisabeth und ihren Hof zu malen, wie der wegen seiner Farbigkeit im Stofflichen gefeierte Jean Louis Tocque (geb. zu Paris 1696, † daselbst 1772) that; teils um dauernd in Petersburg an der neu begründeten Akademie zu wirken, wie die Geschichtsmaler Louis Joseph le Lorrain (geb. zu Paris 1715, † zu St. Petersburg 1759) und Louis Jean François Lagrenee (geb. zu Paris 1724, † daselbst 1805).

3846. i. Dänemark.

Vergl. S. 551, N. 3718.

Ähnlich in den übrigen Höfen des Ostens. In Kopenhagen war der Architekt Nicolas Henry Jardin (geb. zu St. Germain 1728, † zu Paris 1799) neben dem Bildhauer Saly und den Malern Leclerc (um 1765 in Dänemark) und Marmilland thätig; in Schweden begegnet man französischen Meistern, die überall als Männer von Würde, als vornehme Herren den wandernden Italienern und den bürgerlichen Einheimischen gegenübertraten; durch ihre Herkunft vom Hofe der französischen Könige schon eine bevorzugte Stellung beanspruchen und den mehr oder minder als Handwerkern von ihren Landesherren behandelten landsässigen Meistern gegenüber auch eingeräumt erhielten.

50) Englische Anregungen.

3847. Kunstbedürfnisse.

Die Zeit der Königin Elisabeth hatte England eine Dichtung, nicht aber eine Kunst gegeben. Kein Künstler war aufgetreten, der Shakespeare nur annähernd die Wage hielt, indem er dem bildlichen und baulichen Schaffen diente. Immer noch war die Malerei fast ausschließlich in den Händen der Niederländer; die kamen, um mit ihr Geld zu verdienen; um aus der Neigung der Engländer, ihr Bildnis an der Stelle ihres Wirkens zu hinterlassen, Vorteil zu ziehen; sie zogen aber zumeist wieder heim in ihre Kunststädte, um das Erworbene in einem mehr künstlerischen, ihrem Empfinden angemesseneren Kreise zu verzehren.

3848. Das Bildnis.

Marc Geeraerts (geb. 1561 zu Brügge, † 1635), Daniel Mytens (geb. im Haag um 1590, † nach 1658?), Paul van Somer († in London 1694), Cornelis Jonson (Janssens, geb. zu London 1593, † zu Amsterdam? 1665) und zahlreiche andere mehr dienten dem wachsenden Kunstbedürfnisse des reichen englischen Adels, der darauf hielt, daß tüchtige Meister ihm zur Verfügung standen und der sich durch seine Bestellungen zu wachsender Kennerschaft emporarbeitete. Aber deutlich standen sich die beiden Strömungen des nationalen Lebens gegenüber, die bald das Land in heftige Kämpfe hineinziehen sollten: Karl I. und Karl II. neigten zu der katholisierenden Richtung der vornehmeren europäischen Höfe, zu jener Machtstellung, die ein unbeschränktes Königtum mit Hilfe einer ihm eng verbundenen Kirche in Frankreich, Österreich und Spanien erreicht hatte. Der Adel diente diesen Bestrebungen, die sich künstlerisch in reicher Prachtentfaltung, in einer schaubaren Darstellung der weltlichen Herrlichkeit äußerte. Und wenn die anglikanische Kirche auch noch weit davon entfernt war, den Rahmen der alten, vom Katholizismus überkommenen kirchlichen Bauten ganz zu erfüllen, wenn sie somit auch selbst wenig zur Entfaltung reicher Kunstaufgaben kam, so zogen doch der Hof und die Hofgesellschaft den vollen Nutzen aus dem in Europa aufgestapelten Können.

3849. Inigo Jones. Vergl. S. 540, N. 3593.

Das entscheidende künstlerische Ereignis war der Schloßbau zu Whitehall, die Errichtung eines Bauwerkes in vollendet reinen Renaissanceformen durch einen englischen Meister, Inigo Jones. König Karl I. wollte durch diesen einen riesigen Palast aufführen lassen, unverkennbar ein Gegenstück zum Louvre in Paris. Der Plan Jones ist uns im Stich erhalten: Seine weiten Höfe faßt eine Architektur zusammen, die an palladianischer Reinheit die gleichzeitige französische Kunst weit hinter sich ließ. Nur ein kleiner Teil hiervon kam zur Ausführung: Die Bankettballe (1619—1622). Sie ist ein kunstgeschichtlich merkwürdiges Werk. Denn mit einem Schlage legte hier der englische Künstler alle nationalen Eigentümlichkeiten ab, um ganz klassisch, ganz im Sinne Palladios zu schaffen. Da öffnet sich ein tiefer Riß im englischen Leben: Es ist kein Zufall, daß Jones ein treuer Anhänger des Königs, ein eifriger Katholik war. Bei ihm deckte sich katholisches Wesen mit der Kunst, namentlich angesichts der immer stärker emporbrodelnden puritanischen Bewegung. Den Zeitgenossen und den Schülern Jones' wurde dieser Bau zum Vorbild: Hier fand man Strenge gepaart mit Vornehmheit, mit Einfachheit, mit Schönheit, mit königlicher Würde. Die Masse des Volkes sah dagegen wohl in dem Werk eitel fremde Pracht, Widerspruch gegen die volkstümliche Art, fremdes Wesen.

Der englische Adel nahm Jones mit Begeisterung auf: Ihm baute er eine Reihe von Schlössern: Rainham in Norfolk (1630) zeigt noch viele barocke Anklänge; in Coleshill (Berkshire) ist die klassische Bauform vornehm durchgeführt; die Villa der Königin im Park zu Greenwich (1639, zerstört) ist bereits ein vom Geist Vicenzas völlig erfaßtes Gebäude mit offener jonischer Säulenhalle im Obergeschoß, gequadertem Erdgeschoß, völlig beherrscht durch das starke Hauptgesims, die Attika und die Bildsäulen darüber. Lord Pembroke ließ seit 1640 sein Schloß Wilton, Wiltshire, von Jones umbauen (vollendet von John Webb,

geb. 1611), eines der edelsten Zeugnisse des schlicht vornehmen, aber dem Landesboden entfremdeten Geistes, den Jones in das englische Bauwesen brachte. Er suchte ihn auch auf den Kirchenbau zu übertragen: Vor das Querschiff der St. Pauls-Kathedrale baute er eine klassische Säulenhalle (1666 abgebrannt); in St. Paul in Coventgarden war er der erste, der die Anordnung des griechischen Tempels auf die christliche Kirche anwendete, den formalen Idealismus so weit trieb, daß er die geschlossene Säulenordnung in thunlichst reiner Wiedergabe als rechte Form für den Gott geweihten Bau verkündete. Die vollkommene Schönheit ist sein Ziel, gleichviel ob der Zweck dieser widerspricht!

Vieles hat Jones entworfen, das in den Wirren der Zeit unvollendet oder gar nur Plan blieb. Seine Schüler Webb und Edward Carter führten nach der Wiederherstellung des Königtums manche seiner Entwürfe aus und bewiesen dadurch, wie hoch man Jones' Anregung einschätzte.

3850. Holbeins Schule.

In England hatte Holbeins Wirken mancherlei Spuren zurückgelassen, über die hinaus die Maler zu schreiten nicht wagten: Nicholas Hilliard (geb. zu Exeter 1547, † 1619?) entwickelte sich aus dem Goldschmiede zum Miniaturmaler von feiner Hand und eigenartiger Auffassung. Isaak Oliver (geb. 1556, † zu London 1617), wurde ein gefeierter Meister dieser Kunst, dem der ganze Hof saß; sein Sohn Peter Oliver (geb. zu London 1601, † 1647) setzte dessen Werkstätte fort und fand gleichen Beifall; ja selbst des großen Bacon Bruder, Sir Nathaniel Bacon († 1615), übte diese Kunst eifrig. Etwas späterer Zeit gehört John Hoskins (geb. 1664) an. Es ist die saubere, feine Pinselführung Holbeins, die in diesen Kleinarbeiten nachwirkt, und wenn auch niederländische Einflüsse stärker und stärker das Bildnis zu beherrschen beginnen, doch den ganzen Kunstzweig der Miniatur in Ehren halten half.

Eine ähnlich gepflegte Kunst ist die Glasmalerei. Sie trieb in England noch im 17. Jahrhundert beachtenswerte Blüten, ohne daß sie zu einer wirklichen Selbständigkeit im Verhältnis zu den Niederlanden gekommen wäre.

3851. Rubens und van Dyck.

Als die Bankethalle von Withehall fertiggestellt war, hielt der König Umschau nach den würdigsten Künstlern, sie auszumalen. Man fand sie nicht unter den Landeskindern, sondern mußte jenseits des Kanales, in den Niederlanden nach passenden Meistern suchen. 1629 wurde Rubens nach London berufen. Da es nicht gelang, ihn hier zu fesseln, zog Karl I. van Dyck an seinen Hof. Auch Geraerd van Honthorst wurde beschäftigt: Drei Meister, die als in ihrem Kreise anerkannte Größen der Hofgesellschaft gegenübertraten und für sich Achtung forderten und erlangten: Nicht bloß für Geld käufliche Maler, sondern selbst vornehme Herren. Sie sind es, die der englischen Gesellschaft lehrten, daß die Kunst ihre eigene Würde habe, und daß diese neben jener der Geburt und des Geldes bestehe; daß diese Würde Anerkennung von den Höchstgeborenen ebenso fordere, wie sie solche darbiete.

Vergl. S. 381, N. 3239; S. 431, N. 3370.

Dyck allein blieb dauernd in England. Er fand in London die glänzendste Aufnahme, erhielt zahllose Bestellungen auf Bildnisse. Der Hof, der Adel verwöhnten ihn, führten ihn in ihre Gesellschaftskreise ein. Es war die Zeit des Künstlerruhmes! Bernini, Rubens, Lebrun erfüllten die Welt mit Staunen über die ihnen zu teil werdenden Ehren. Karl I. sah in Dyck den Mann, der seinem Hof den im Sinne der Staatswirtschaft als notwendig erkannten künstlerischen Glanz verleihe. Dyck dankte ihm mit seinem feinen, vornehmen Pinsel: Er schilderte die englischen Großen, die Sippe des Herrschers in so liebenswürdiger Vornehmheit, mit so weltmännisch einschmeichelnder Kraft, daß seine Bilder allezeit zu den gesuchtesten Perlen der Galerien wurden. Die sichere Nachlässigkeit der Haltung, den in gesellschaftlicher Form freien Adel hat wohl keiner besser getroffen als er in seinen englischen Bildern.

3852. Zeitgenossen van Dycks.

Unter den Schülern Rubens erschien auch ein Schotte, George Jamesone (geb. zu Aberdeen 1587, seit 1620 wieder in Schottland, † 1644). Er war fast der einzige, der den Niederländern gegenüber standhielt, ein Mann, der wenigstens die Technik seines Handwerkes durchaus beherrschte. Seine biblischen Bilder und Landschaften treten hinter die Bildnisse zurück, in denen er den Miniaturisten der Holbein-Schule mit breiter Mache und den Niederländern als ein Mann von verwandter Sicherheit gegenübertrat. Ähnlich William Dobson (geb. zu London 1610, † 1646); dessen Ruhm darin Ausdruck fand, daß man seine Bilder vielfach für solche van Dycks hielt; nicht nur die Bildnisse, sondern auch die biblischen Stücke, mit denen er die Kapellen der großen Herren zierte.

3853. Kennerschaft. Vergl. S. 356, M. 3172; S. 461, M. 3453.

Mit Karl I. war die Kennerschaft als ein Merkmal echter Vornehmheit nach England gekommen. Der König wurde ein eifriger Sammler, der die Werke der größten Meister in seinem Schloß Whitehall vereinigte. 1627 kaufte er vom Herzog von Mantua dessen Gemäldegalerie. Er lud Albani und Maratta vergeblich nach England ein. Der Adel wetteiferte mit dem Könige, ja er überbot ihn. Der Name der Grafen Arundel ist dauernd mit der Kunstgeschichte verflochten als der von sachkundigsten Sammlern. Thomas Howard, Graf von Arundel († 1646), der Schüler Jones' in dessen Jugend, dürfte der größte seines Geschlechtes gewesen sein: Schon einer mit vielseitigem Verständnis für allerlei Kunst, namentlich auch für die Antike. Der Graf George Villiers von Buckingham († 1628), Karls I. mächtiger Vertrauter, unterstützte diese Neigungen, kaufte Rubens' eigene kostbare Sammlung. Sein Sohn († 1688) gehörte bereits jenem schöngeistigen Kreise an, der die Dichtung und die Wissenschaft selbst in die Hand nahm, der in verfeinerter Gesittung das Zeichen wahren Adels erblickte.

3854. Die Revolution.

Aber bald brach die gewaltige Flut der kirchlichen Erregung über das gesteigerte Kunstleben hin. 1649 fiel Karls I. Haupt. Seine Gegner schlugen das Blutgerüst vor den Fenstern von Whitehall auf. Er starb angesichts der edelsten Schöpfung königlicher Kunstliebe. Statt der vornehmen Herrn traten die puritanischen Rundköpfe Cromwells an die Spitze Englands. Die 1200 Kunstwerke des Königs wurden zu Gunsten der Kassen der Republik versteigert, Buckinghams Sammlungen mußten unter der Hand verkauft werden; alle Bilder, auf denen die heilige Jungfrau, alle jene, auf denen die zweite Person der Dreieinigkeit dargestellt seien, sollten, so befahlen die neuen Herren des Staates, verbrannt, aller königliche Kunstbesitz zu wirtschaftlichen Zwecken veräußert werden.

Ein ungeheurer Umschwung von unten herauf, ein Wiederauftreten des Bildersturms, ein Kampf der Gemeindekirche gegen die Bischofskirche, der Calvinischen und Knoxschen Schlichtheit gegen den neukatholischen Begriff der Darstellung des Reichtums Gottes durch den Reichtum seiner Kirche! Alle Bilder, Ornamente, Orgeln sollten aus den Kirchen entfernt, alle Glasmalereien eingeschlagen, alles an den alten Götzendienst Mahnende niedergerissen werden. Glücklicherweise kamen diese Befehle nicht überall zur Durchführung. Aber der große Bruch hatte sich vollzogen. Jahre künstlerischer Stille lagen dumpf über ganz England.

3855. Die Restauration.

Das Königtum, der reiche lebensfrohe Adel, die Macht der katholisierenden Kirche kehrten jedoch wieder: Mit ihnen ein neues Anknüpfen an die Kunst der vorhergehenden Zeit: Man vollendete das Begonnene, man richtete das Zerstörte wieder auf; man suchte die Spuren wüster Zerstörung zu beseitigen; man wollte das frohe, überreichliche Leben eines üppigen Hofes nach längerer Entbehrung doppelt voll und rasch genießen. Es begann eine Zeit regen Schaffens und Wirkens; eine solche, die schnell Erstaunliches herstellen, sich ihres Ruhmes freuen wollte; bei der aber mehr und mehr die eigentlich Schaffenden, aus dem Bürgerstand, hervortraten. Es begann die Zeit der Erhebung der Künstler in den Adelstand: Erst die Fremden, van Dyck, Lely, Kneller, dann auch der Engländer, Wren, Vanbrugh, Thornhill.

Vergl. S. 556, M. 3735.

Man lernte in England die künstlerische Arbeit aufs neue schätzen und freute sich nach den Zeiten der Kasteiung, dieses Schätzen zur öffentlichen Kenntnis zu bringen; man lernte begreifen, daß nicht nur der von auswärts eingeführte Ruhm in England gelten dürfe.

3856. Baukunst.

Die Baukunst behielt zunächst das Übergewicht. Jones' Schüler führten das aus, was dieser geplant und dessen Vollendung der Krieg verhindert hatte. Vor allem begann auf dem Lande ein neues Bauwesen; auf den Besitzungen des Adels: Das englische Schloß, längst schon von offener Anlage, wurde nun in den Formen errichtet, die Palladio den Villen Venetiens gegeben hatte. Um ihrer selbst willen sind diese Schüler nicht eben sehr beachtenswert: Ihre Bedeutung liegt zumeist in der Treue gegen die großen führenden Meister. John Webb vollendete Wilton House 1648 und Ashburnham House (um 1650), die Jones entwarf; er schuf selbst Thorpe Hall und Burlington House, Picadilly in London (1664—1666), in denen er sich zunächst noch abhängiger von der Frührenaissance Englands zeigt als sein Meister. Erst in Christopher Wren (geb. zu East Knoyle 1632, † zu Hamptoncourt 1723) erwuchs Jones ein würdiger Nachfolger. Er fand in England selbst den Lernstoff, um sich in der klassischen Baukunst zu bilden. Wir wissen nur von einer Studienreise, die er 1665 nach Paris machte: Dort suchte er Bernini auf, trat er also mitten in den Entscheidungskampf zwischen Rom und Paris. Er hütete sich, ein Nachahmer zu werden, sondern setzte beim französischen Klassizismus ein, dort, wo der ältere Mansart stehen geblieben war, von wo Perrault ausging. Jones war sichtlich auch sein geistiger Lehrer. Seine Architektur strebte nach Größe und Strenge, nach Schlichtheit und Ernst, nach Einfachheit und wuchtiger Würde. Sie wandelte fest diesen Zielen zu, während in Frankreich nur zu rasch das modische Rokoko davon ablenkte.

Vergl. S. 343, N. 3138.

3857. Christopher Wren.

Vergl. S. 503, N. 3579.

Wren begann seine Thätigkeit mit dem Bau des Sheldonian-Theaters zu Oxford (1663) und der Kapelle des Pembroke College (1663—1665) in Cambridge. Die Universitäten beschäftigten zuerst den gelehrten Künstler, den Genossen Newtons; dort fand er das meiste Verständnis. Immer noch pflegten die Leiter des Colleges die Baukunst als Wissenschaft, suchten sie in Stein das römisch-griechische Dasein zu erneuern, dem ihre wissenschaftlichen Forschungen gewidmet waren. Nun sind es freilich nicht mehr die Kirchen und Kapellen, an denen sie ihre Vitruvstudien zu verwerten trachteten; sondern die Bibliotheken und Versammlungssäle wurden jetzt in immer größerem Umfang nach klassischen Gesetzen erbaut. Palladio war der Mittelsmann, der neue und alte Zeit künstlerisch verband.

Vergl. S. 295, N. 3012.

3858. Brand von London.

Im Jahre 1666 brannte der größte Teil von London nieder: 460 Straßen, 89 Kirchen 13 200 Häuser! Die damals schon volksreichste Stadt der Welt lag in Trümmern. Das große Unglück gereichte Wren zum Segen: Er wurde der Wiederaufbauer der Weltstadt.

Sein erster Plan hat sich erhalten: Er ist ein Zeichen hochsinnigen Bürgergeistes und merkwürdiger künstlerischer Kraft. Das Alte thunlichst erhaltend, suchte er gewaltige Straßenzüge durch die Stadt zu legen, den Verkehr an die Hauptbauten heranzuziehen: Und unter diesen stand ihm neben der gleichfalls abgebrannten Paulskathedrale die Börse in vorderster Reihe. Der Handel, der Verkehr forderten neben der Kirche ihr Recht. Wenn auch der Plan nicht zur Durchführung kam, so gab es doch für Wren genug zu thun: Gegen 50 Kirchen baute er auf, darunter die Paulskathedrale (1675—1710). In den kleineren Bauten offenbart sich das Wesen der englischen Predigtkirche. Ein einfach gegliederter Raum, häufig von Emporen umgeben, mit bescheiden ausgebildetem Chor; unter dessen Achsenfenster die Bildwand des Altares; die Kanzel stets an die bequemste Stelle gerückt, sorgfältig ausgebildet; die Maße des Ganzen sind meist dem Zwecke gemäß bescheiden; jedoch die kräftige Empfindung für Raumwirkung, die einfach sichere Formbehandlung, vor allem aber die klare Entwicklung der ganzen Anlage aus dem sorgfältig geprüften und mit Begeisterung festgehaltenen Zwecke entschädigen

3859. Kirchenbau.

den Beschauer. Von höchstem Reiz sind die keck entworfenen und geistreich durchgeführten Türme, die noch heute bestimmend auf das Stadtbild Londons wirken. Bei der gewaltigen Menge des zu Schaffenden litt wohl manchmal die Durchbildung der Einzelheiten. Die Säulenordnungen wurden als fertiges Gut ohne viel Sorgfalt verwendet: Aber wenn der Bau manches neuen Gotteshauses auch an sich nicht vollendet ist, so schuf doch Wren durch sein Gesamtwerk die vollendete englische Kirche.

Auf Grund des Book of Common Prayer, der 1589 ausgegebenen Ordnung des hochkirchlichen Gottesdienstes, stand das gesprochene Wort in hohem Ansehen. Neben ihm diente der Altarraum den opferdienstlichen Handlungen; zwischen beiden vermittelnd stand der Chor mit dem Gestühl für die Sänger und Priester. Im Grundwesen der Bauten Wrens steht die unbedingte Bevorzugung des Predigtraumes: Die Empore kam wieder zu einer Geltung, die jener in deutschen Kirchen entspricht; das Allerheiligste trennt sich nur wenig von dem einheitlichen Gemeindesaal. Die Grundrißformen wechseln außerordentlich, Zeugnis ablegend von der merkwürdigen geistigen Gelenkigkeit des Meisters trotz seiner derben, stets in erster Linie festlichen Formgebung. Gemeinsam aber ist allen Bauten der Grundzug der Modernität: Wren verschmähte, einen Zug von Kirchlichkeit dadurch in seine Entwürfe zu bringen, daß er sich an die in England gewohnten Kirchenformen anlehnte, obgleich er diese und ihren Stil, die Spätgotik, sehr genau kannte und gelegentlich auch verwendete.

3860. St. Pauls Kathedrale.

Anders bei St. Paul. Hier sprach die Politik mit in die Planung hinein, hier galt es nicht einen klaren Zweck erfüllen; hier drängte der Hof vielmehr in seinen katholisierenden Absichten auf eine entsprechende Form, wollte er die an reichen Zeremonien festhaltende Staatskirche sich in ihren Zielen dargestellt sehen; wollte das englische Volk seinem Ruhmesbedürfnis machtvollen Ausdruck geben.

Es entstand ein dreischiffiger Bau im lateinischen Kreuz mit großer, alle Schiffe zusammenfassender Mittelkuppel. Die Formen sind wieder die einer palladianischen Renaissance: St. Peter in Rom sprach sein Wort in die Planung, und sei es nur insofern, als die Hauptkirche des Papstes womöglich überboten werden sollte. Das gelang zwar nach keiner Richtung: Manche Gewaltsamkeiten sind dieser Absicht auf das Kerbholz zu schneiden; so die merkwürdige Behandlung des Querschnittes im Langhause, wo ganz erstaunliche Mißgriffe durch dekorative Bauformen verdeckt werden mußten. Aber die prachtvolle Säulenhalle um die Kuppeltrommel, die einst auch von den San Gallo und von Bramante für St. Peter geplant war, und die vornehme Umrißlinie der Kuppel entschädigen für alle Schwächen. Der Grundplan entbehrt ganz des protestantischen Wesens. Allerheiligstes und Priesterraum überwiegen; der Predigtraum unter der Kuppel ist für seinen Zweck wenig geeignet; das halbe Langhaus ist nur dem Domherrn und Dechanten zugängig, erfüllt mit prachtvollem Gestühl, das der holländische Bildschnitzer Grinling Gibbons fertigte, während der Deutsche Bernhard Schmidt 1694 die Orgel baute.

3861. Wrens Schule.

Neben diesen Kirchenbauten fand Wren die Zeit zu anderen, nicht minder ausgedehnten Werken. Unterstützt von seinem Schüler Nicholas Hawksmoor (geb. 1661? † 1736), errichtete er das riesige Hospital zu Greenwich (seit 1698), den Hauptflügel des königlichen Schlosses Hamptoncourt (1690—1694), Chelsea-Hospital (1681—1682). Die gewaltigen Aufgaben zwangen ihn zu immer größerer Steigerung der Mittel, zu immer derberer architektonischer Sprache.

Die auf Wren folgende Architektenschule lebte sich ganz in dessen Formgebung ein. Ihre wertvollste Hinterlassenschaft bilden die Kirchen: Immer noch entstanden deren in großer Zahl. Die Königin Anna allein rühmte sich, daß unter ihrer Regierung deren 50 erbaut seien: Hawksmoor baute St. Mary Woolnoth (1716—1719) und St. Georges Bloombury

(1731), John James St. Georges Hanover Square (1724), James Gibbs St. Mary le Strand (1714—1717) und St. Martins in the Field (1722—1726), alle in London, sowie die Kirche zu Canons (Middlesex); Thomas Archer († 1743) baute St. Philips zu Birmingham (1710) und St. John the Evangelist in Westminster (1721—1728) und so fort: Es bewährt sich die Kunst der Raumbildung, der sicheren Formbehandlung in einem kräftigen, aber oft schon etwas aufgebauschten Palladiostil, bei dem wirklich neue Gedanken jedoch nicht gefunden wurden. Einem Meister Namens Gibbs schreibt man St. Michaels in Charleston S. C. (1760) zu, eine der reizvollsten Bauten des Kolonialstiles in den Vereinigten Staaten, der in jener Stadt eine Reihe vornehm einfacher Bauwerke zurückließ.

3862. John Vanbrugh.

Die Größe der Auffassung im Schloßbau ist ein besonderes Merkmal Englands. Hierin ist John Vanbrugh (geb. zu Paris? 1666, † daselbst? 1726) der Vollender dessen, was Wren anregte. Seine Hauptwerke sind Castle Howard (seit 1714), der Sitz des Earl of Carlisle und Blenheim, das Schloß des Herzogs von Marlborough, benannt nach dessen Sieg bei Blindheim, der in der deutschen Geschichte nach Höchstädt benannt wird (13. August 1704). Bei Vanbrugh wurde die Sorglosigkeit Wrens gegen feinere Einzelbildung fast zur Roheit, aber in seinen Bauten zeigt sich auch eine erstaunliche Kraft in der Beherrschung gewaltiger Massen, eine Formengröße und ein Schwung im Entwurfe, wie sie nur in einem Volke von festem Willen und kühnem Vorwärtsstreben möglich ist. Und nun überbot sich der Adel in ähnlichen Palastbauten: Lord Walpole baute Woltertonhouse durch Thomas Ripley, der Herzog von Chandos Canons durch John James, Lord Burlington nach eigenen Entwürfen Chiswick (1729). Auch im Norden blühte diese Kunst. Sir William Bruce († 1710), ein schottischer Edelmann, der lange Zeit in den Niederlanden gelebt hatte, errichtete die neue Schauseite vor Schloß Holyrood in Edinburg (1671—1678) und in Hopetownhouse (seit 1698) eine Nachahmung von Palladios Rotonda; William Adam (geb. zu Maryburgh, † 1748), James Gibbs (geb. zu Aberdeen 1674, † 1754) und Colen Campbell († 1734?) nahmen in der brittischen Baukunst bald eine besonders einflußreiche Stellung nicht nur durch ihre Bauten, sondern namentlich durch ihre Leistungen als Herausgeber von bauwissenschaftlichen Werken ein.

3863. Die englischen Schlösser.

Nicht das einzelne Schloß aus der großen Reihe der damals entstandenen Herrensitze erregt besondere Aufmerksamkeit, sondern die Großartigkeit der Planung im allgemeinen. An Ausdehnung und Baumasse übertreffen diese Bauten viele Königsschlösser des Festlandes. Die Nebenbauten für den Hofstaat, die Stallungen und Wirtschaftshäuser dehnen sich seitlich von den riesigen Ehrenhöfen aus, bilden vorbereitende Baugruppen, um den Hauptflügel besonders hervorzuheben: Die Säle, die langen, vornehm ausgebildeten Hallen, die weitgestreckten Gemäldegalerien weisen auf die Weitschichtigkeit des geselligen Lebens. Selten hat man künstlerisch in diesen Bauten ein rechtes Genügen: Sie haben etwas Protziges, Aufdringliches, Kaltes. Sie stehen in ihrem geistigen Gehalte tief unter den gleichzeitigen Schlössern der deutschen Kleinfürsten, denen man mehr inneren Anteil des Bauherrn nachempfindet. Gewaltige Mittel und rücksichtslose Ausnutzung der Macht schufen die englischen Landsitze nach einem Plane: Sobald der Architekt den Entwurf vollendet hatte, scheint die künstlerische Arbeit gethan, ist der Bau schönheitlich fertig. Die Ausführung ist nur eine Sache handwerklichen Betriebes.

Dieser großen und eigenartigen Entwicklung im Bauwesen standen daher zunächst auch keine entsprechenden Fortschritte in den Schwesterkünsten zur Seite. Die zweckdienliche Bedeutung des Schaffens, die klare Zielstrebigkeit war im englischen Volke so groß, daß es lange Zeit den Dingen fremd gegenüberstand, die nicht nützlich im platten Sinne des Wortes sind: Die leitenden Maler und Bildhauer waren immer noch Fremde. Die Deutschen und Niederländer unter ihnen haben wir kennen gelernt. Auch Italiener fehlten nicht. Zu dauerndem

Vergl. S. 550, N. 3718; S. 568, N. 3735.

Ruhm kam nur Antonio Verrio (geb. zu Lecce bei Otranto 1639, † zu Hamptoncourt 1707), der seine ersten Erfolge in Südfrankreich hatte, als Zeichner für Tapeten nach England berufen wurde und in den gewaltigen Deckenmalereien des Schlosses Windsor, in Burleigh, im großen Treppenhaus zu Hamptoncourt die glückliche Hand bethätigte, die eine Inschrift in Windsor ihm nachrühmt. Sebastiano Ricci (geb. zu Belluno 1659, † zu Venedig 1734), der in Schönbrunn thätig gewesen war, in Burlington-House und Chelsea-College malte; sein Neffe Marco Ricci (geb. zu Belluno 1680?, † zu Venedig 1729), der ihm an seinen Arbeiten half, sowie der Franzose Louis Laguerre (geb. zu Paris 1663, † 1721), Schüler Lebruns, standen Verrio gleich in der Wertschätzung als Maler gewaltiger Deckenbilder für englische Schlösser.

Vergl. S. 520, N. 3630.

3864. James Thornhill.

Langsam begann die eigene Kunstübung sich zu entwickeln: Zunächst nur insofern, als englische Maler den Fremden auf deren Gebiete folgend, sie zu ersetzen und zu verdrängen suchten. Langsam nur drang dann eigenes Schaffen deutlich erkennbar hervor. Bald zeigte es sich um so mächtiger, je jugendfrischer es nach langer Dürre aus dem alten Kulturboden des Landes hervorsproß. Der gefeierte Führer der englischen Malerei war James Thornhill (geb. zu Melcombe Regis bei Weymouth 1676, † 1734), der Maler der Kuppelgewölbe in St. Paul, der Halle zu Greenwich-Hospital, zahlreicher Saaldecken in den großen Schlössern des Adels, in den Kirchen und Kapellen: Er war der erste Engländer, der die Palette und den Pinsel beherrschte, wenn auch nicht auf Grund eigener Beobachtung und eigener Art, so doch infolge völliger Aneignung dessen, was den Fremden im Lande abzulernen war. So wurde er zum echten Genossen zwar nicht des Wren, wohl aber des Vanbrugh.

3865. Bürgerliche Kunst in England.

Schon meldete sich in den vornehmen Kreisen Englands ein neuer Geist, der einer wissenschaftlichen Vertiefung, eines Hinneigens zur Geistesart der aus puritanischer Strenge zu freiem Bürgertum sich entwickelnden englischen Weltauffassung. In Frankreich war wie in England der Hof in der ersten Zeit der Restauration der oberste Richter in Geschmackssachen. Jetzt trat an dessen Stelle die bürgerliche Gesellschaft. Früher sollte die Kunst den Hof in schicklicher Weise ergötzen; jetzt, seit das Volk die Kunst zu pflegen begann, seit dieses an den Sünden der vornehmen Gesellschaft die eigene Tugend schätzen lernte, traten die sittlichen Fragen auch in der Kunst in den Vordergrund: Sie soll belehren, bilden, verbessern. Die bürgerliche Gesellschaft machte sich ans Werk, das in Bürgerkriegen verrohte und durch die kecke Adelsherrschaft der Restauration verderbte Volk zu retten; die geistigen Dinge und mit ihnen die Kunst auf den Wert hin zu prüfen, die sie bei dieser wichtigen Erziehungsarbeit zu leisten vermöge.

3866. Graf Shaftesburys Ästhetik.

Die ersten Anreger freilich waren Mitglieder des bildungsstolzen Adels. An der Spitze Asley Cooper, Graf von Shaftesbury (geb. zu London 1671, † zu Neapel 1713), der Enkel eines Mitgliedes des Cabalministeriums; Shaftesbury war ein edler Verfechter persönlicher Freiheit, der das eigene Leben zum Kunstwerk auszugestalten trachtete und erkannt hatte, daß keine Akademie und kein Hofgeschmack ihm und England die Möglichkeit hierzu schaffen könne; man müßte vielmehr in sich selbst die Genußfrische suchen, die fördert, indem sie uns ergreift. Nicht Schmeichelei, sondern Freiheit; nicht Gunst, sondern Wetteifer; nicht Schulung, sondern Natur verlange die Kunst. All beauty is truth! Sucht Wahrheit! ruft er seinen Landsleuten zu, sucht Natur, Einheit der Zeichnung; scheut vor Launen, vor das Auge verschleiernden Leidenschaften zurück, trachtet dafür nach innerem Maß! (interior numbers). Er schlug damit eine Saite an, die mächtig bei allen gebildeten Völkern anklang. Noch Schiller ruft in seinem Sinne: Laßt uns endlich die Wahrheit für die Schönheit einsetzen! Der Streit um die Wahrheit beginnt: Jeder suchte sie, jeder glaubte sie zu haben; jeder bestritt sie dem andern; immer ist sie verschieden, mindestens ebenso verschieden als die Schönheit!

Shaftesbury wollte die poetische Wahrheit, jene, die das Wesen vollkommen und nicht in einzelnen Erscheinungsformen darstelle, die Wahrheit nach seinem innerlichen Maße im Gegensatz zur peinlichen Naturnachahmung: Das blieb eine der großen Forderungen der Folgezeit. Er wollte die Natur, aber er wollte sie nicht ohne Schranken. Der erste englische Roman, in dem die antiken Vorbilder oder die Versetzungen in eine Wunderwelt nach Art der Rittergeschichten nicht mehr benutzt wurden, um das Bild zu bereichern, dafür aber um so lebhafter die wahren Vorgänge eines in kleinem Kreise sich bewegenden Lebens geschildert werden, ist Defoes Robinson (1719). Er wurde ein Wendepunkt in der Geschichte des Schrifttums. Er stellte die Durchbrechung der Antike und ihres einseitigen Vorbildes dar. Er hat in der Kunst sein Gegenstück im Auftreten der Vorliebe für China und Japan in Holland und für die Gotik in Schottland, für die echte, griechische Antike in der ganzen Welt; er spiegelt sich wieder in der gleichzeitigen Erkenntnis, daß jenseits von räumlicher und zeitlicher Form eine Welt möglich sei, die einfacher, natürlicher, mannigfaltiger ist als die eigene; die vor dem einseitigen Aufgehen in die Antike behütet und das in Regelrichtigkeit verstockende Dasein mit frischem Hauch zu durchdringen vermag. Denn schon empfand man die ertötende Langweile, die aus der Nachahmung des Wenigen, und sei es des Größten, sich ergab; jenes feinschmeckerisch ausgewählten Vollendeten, das als allein echt und alt das stets erneut angestrebte Vorbild bot; schon setzte man daher auch mit regem Eifer ein, mehr von alter Kunst zu lernen, sie in ihrer Vielgestaltigkeit besser zu begreifen, sich ihres Reichtums und ihrer inneren Entwicklung besser bewußt zu werden.

Frankreich nahm rasch und eifrig die von England ausgehende Bewegung auf. Zunächst die philosophische Auffassung vom Wert der Arbeit, von der Bedeutung des Volkstums, des schlichten Daseins gegenüber der Überbildung in den vornehmen Kreisen.

3887. Französische Aufklärung.

1721 erscheinen die Persischen Briefe, jener ergötzliche Hohn eines hohen Staatsbeamten, des Parlamentspräsidenten de Montesquieu in Bordeaux, über die staatlichen Verhältnisse Frankreichs, die erste Fanfare der kommenden Revolution; 1734 erscheinen Voltaires Briefe aus London gleichzeitig mit Montesquieus Untersuchungen über den Niedergang der Römer: Es begann der englische Einfluß in Paris sich zu melden, der Geist arbeitsfroher Tüchtigkeit Bewunderer zu finden, im Gegensatz zu dem Dünkel auf Adelsbriefe und käufliche Ehren, die Frankreich anbetete; im Gegensatz zum Pomp des Klerus bürgerliche und kirchliche Schlichtheit! 1748 erschien Montesquieus „Geist der Gesetze“, das Buch, das die Staatsverfassung Englands den Franzosen klarlegte. Der Präsident hatte sein Amt verkauft, aber es meldete sich in ihm der Vertreter der einzigen noch neben dem Könige selbständig thätigen Staatseinrichtung, der Generalstände, die hier für eine Ausbildung der Volkswahlen, für eine Einflußnahme des Landes auf das Staatsleben eintrat, eine bessere Ordnung begründet zu sehen wünschte. Seit 1751 erschien trotz der Angriffe der Geistlichkeit die Encyklopädie, deren Mitarbeiter für den englischen Deismus eintraten und mit ihrer kahl vernünftigen Denkweise der herrschenden Moral zu Leibe gingen; sie brachten Fragen zur öffentlichen Besprechung, an deren Erörterung früher, als einer selbstverständlichen Sache, kein Mensch dachte; sie zergliederten sittliche Begriffe, deren Walten man bisher für eine Naturnotwendigkeit gehalten hatte. Schon Friedrichs des Großen Freund, d'Argenson, spürte deutlich den philosophischen Wind, der von England wehte, hörte das Wort Republik murmeln, sah im Geist die Anarchie über das Königstum hinaus- und hinter der Anarchie den Gewaltherren emporwachsen. Und der Anarchie stellte im selben Jahre Rousseau in seiner Schrift über den Einfluß der Künste und Wissenschaften auf die Sitten den Begriff des tugendhaften Bürgers entgegen. Er sah in den Künsten den Feind, eine Überschätzung der Begabung auf Kosten der Gesittung. Im Emile kam dann der Gedanke zum Durchbruch, der ihn zum Eigentum und zum Staat in

Gegnerschaft brachte: Jener aus der eigenen reformierten Bürgerlichkeit hervorgegangene Haß gegen die Übergewalt der Besitzenden und Herrschenden; er äußerte sich in dem Evangelium der Rückkehr zur Natur und suchte in der Erziehung zur Natureinfachheit seinen Gipfelpunkt: Die Gleichheit der Menschen vor Sitte und Gesetz, die aus ihr sich ergebende Freiheit wurden vor der Welt als Vorbedingungen einer besseren, höheren Gerechtigkeit stürmisch gefordert.

3868. Englische Aufklärung.

Für England lag die Entscheidung in Josef Addisons (geb. zu Milston 1672, † zu London 1719) Wirken. Sein Spectator, die berühmte Wochenschrift des gesunden Menschenverstandes und der bürgerlichen Sittlichkeit, wurde bestimmend. Seine Art, die Dinge zu betrachten, wirkte mächtig auf die Zeit. Er sah genau und aufmerksam auf das Einzelne und Kleine und lernte daraus, das Große verstehen. In seinen Abhandlungen knüpfte Addison gern an den Hühnerhof eines Landedelmannes an, um an den Tieren und ihrem Thun die Vortrefflichkeit der Gotteswelt zu erklären. Er erfüllte das Gewöhnliche mit seiner Einbildungskraft und erfrischte die Gedanken der Welt durch den Bodengeruch seiner Ländlichkeit. Er rühmte die Kunst, vieles mit lebhaftem Sinne zu sehen, das Gesehene geistig zu bewahren und aus der Fülle dieses Besitzes zu schaffen; statt gleich den Klassikern nur aus der Fülle des Fertigen, Erlernten. Die Natur sah für ihn so aus, wie der Schauende sie betrachtet. Die Kunst soll daher seinem Wunsche nach in die Natur eindringen und aus ihrem Geist heraus schaffen mit weitumfassendem Blick, zur Größe des Schauens sich erheben! Und wie Jeder von Geburt ein Original ist, so soll Jeder Neues in der Natur sehen.

Er sah das Neue auch in der Kunst. Er verstand das Wesen von Alt-England und Alt-Rom. Er lehrte das Alte schätzen und verstehen. Andere folgten ihm darin. So Josef Spence (geb. 1698, † 1768) mit seinen Bestrebungen, Wechselbezüge zwischen den alten Dichtern und den neuen Künstlern zu schaffen. Man wollte das Gebiet der Kunst erweitern, neue Werte schaffen aus Gedanken der Alten und aus junger Beobachtung.

Man lernte sich umsehen in der Welt der Erscheinungen. Ein gewaltiger Aufschwung aller auf Beobachtung beruhender Wissenschaften trat ein. Dinge, die man bisher nicht beachtet hatte, wurden merkwürdig; Ziele erstrebenswert, die bisher kein Mensch angestrebt hatte. Nicht die großen Gesetze allein, die Unzahl der Einzelerscheinungen wollte man begreifen, aufzählen, in der Erkenntnis festhalten; so sollte die Wissenschaft zum Bilde aller Beobachtungsarten werden: Das Sammeln wurde fast zum Selbstzweck; das Aufmessen, Beschreiben, Einordnen wurde zum Inhalt der beliebtesten wissenschaftlichen Bethätigungsweise.

3869. Die Encyklopädisten.

Die Natur ist vielgestaltig, sie ist nicht nach Regeln gebildet. Das sah am entschiedensten Diderot ein, der der Kunst, dem Schaffen die Fülle der Natur, ihre Unerschöpflichkeit, ihre Bewegung zur Unterlage bieten wollte. Er erkannte, daß in der Kunst seiner Zeit etwas falsch sei, daß sie vor lauter Willen auf das Erhabene armselig geworden sei. Er fand nicht ganz scharf die Grundfehler, aber er fühlte doch, daß sie in der Übergewalt der Regel, der akademischen Schönheit begründet waren. Die Natur habe nicht die Grenzen, die jene ziehe. Er wollte aber im Bild die ganze Natur: Es solle zu ihm sprechen wie ein wirkliches Ereignis, solle ihn packen, rühren, ihn zwingen, den dargestellten Vorgang dichterisch weiterzuspinnen.

3870. Der Pantheismus.

Das Suchen nach Natur ist allen tieferen Denkern jener Zeit gemeinsam: Doch kamen sie in ihrem Urteil nur zu teilweise verwandten Ideen. Im englischen Volke blieb ein guter Teil puritanischen Geistes mächtig. Die Natur, die man jenseits des Kanales suchte, war jene Gottes. Der pantheistische Gedanke blieb trotz aller philosophischen Kämpfe gegen die religiösen Lehren in den Britten mächtig. Man sieht dies deutlich aus ihren Dichtern, aus der

3871. Der Gartenbau.

Stellung zum Garten, als der Art Natur, die dem Städter sich am willigsten und bequemsten darbietet. Der Garten wurde in England Gegenstand der eigentlich volkstümlichen künstlerischen

Bethätigung. Die bevorzugte Kunst ist die des Gärtners, die nicht die Natur darstellt, sondern aus der Natur selbst heraus schafft. Der gewaltige Einfluß des Gartens und der Empfindung für die landschaftliche und dadurch ländliche Schönheit auf das künstlerische Schaffen begann nun einzusetzen.

Große Landschaftsmaler hatten schon früher gewirkt: Sowohl jene, die mit vollendet feinen malerischen Sinnen einen Ausschnitt aus der Natur und in diesem ein wahrheitliches Meisterstück boten, also die Niederländer: Es waren dieselben, die im Gartenbau die geradgeschnittenen Hecken, die geometrische Linienführung liebten. Realisten in der Naturnachahmung, willige Diener der Erscheinungsformen der ungekünstelten Natur, freuten sie sich der größten Künsteleien, sobald es galt, an den Pflanzen selbst eine umbildende Thätigkeit zu zeigen. Dann gab es noch Landschafter nach der Art der Römer, die aus großen Massen nicht eine vorhandene, sondern eine höher geartete Kunstnatur zusammenstellten: Die Gärten Roms und Frankreichs entsprechen aber ebensowenig diesem Ziele. Lenotre ist ihr Meister. Die Beherrschung der Gegend durch die geometrische Linie hat wieder keinen Einfluß auf das Bild gewonnen. Man malte die Natur nicht, wie man sie gärtnerisch schuf.

Vergl. S. 446, N. 3408.

Vergl. S. 492, N. 3548.

Jetzt machte sich der umgekehrte Vorgang bemerkbar: Der Garten sollte aussehen wie das Bild eines Landschafters. Das im Bilde als schön Empfundene sollte in die Natur hinausgetragen werden. Das ist im wesentlichen der tief in das ganze geistige Leben Englands eingreifende Gedanke des Architekten William Kent, dem Dichter wie Thomson und Addison wirkungsvoll vorarbeiteten. Die großartigen englischen Parks der Zeit schon um 1700 sind nicht mehr in Lenotres Art gehalten. Schon tritt die natürliche Anlage des Landes deutlicher hervor, und wenn man auch gern breite Durchblicke, weit ausgreifende Alleen herstellte, so legte man sie doch frei in die Landschaft hinaus, ohne diese in ein System zu zwingen. Man war noch zu fest davon überzeugt, daß die Nützlichkeit einen wesentlichen Teil der Schönheit ausmache, ja eine Grundbedingung für diese sei, um im Sinne des Gartens von Versailles gewaltige Flächen einem architektonischen Gedanken zu opfern. Addison stellte schon den Grundsatz auf, daß die völlige Kunstlosigkeit die Schönheit bedinge: Er schuf sich daher eine Wildnis, in der er wachsen ließ, was wuchs, nachdem er die Blumen des Feldes an Stelle der gekünstelten Gartengewächse gesetzt und die Früchte seiner Obstbäume den Vögeln zum Raub überlassen hatte. Sein Ziel war freilich unerreichbar: Denn wie die Unschuld der Seele nicht durch eine Willensthat zu erlangen ist, wenn sie einmal dahinschwand, so ist auch die Unschuld der Natur nicht willkürlich zurückzurufen. Mit dem bloßen Wirkenlassen der Naturkräfte entstand nicht der ersehnte idealnatürliche Garten, die schöne Wildnis: Man mußte durch Kunst dahin streben, die Natur zu bereichern, den Garten zum Kunstwerk zu machen, also zu einem Ding, das durchaus natürlich, doch zugleich Darstellung einer tieferen Auffassung der Gesamtnatur ist. Dem Gärtner ist also die höchste Selbstverleugnung zur Aufgabe gemacht. Er hat seine Kunst zu verstecken, sie darin zu suchen, daß der Beschauer sie nicht findet, obgleich doch in jede Einzelheit eine Absicht, ein Gedanke gelegt werden, das Zufällige zu einem Bewußten gemacht werden sollte.

Die englische Gartenkunst schritt rasch fort in der Benützung von Formen, die den Eindruck des Natürlichen steigern sollen: Zum Begriff des Ländlichen gehörte das Landhaus, die Hütte. Es begann die Poesie der Hütten, der Einsiedeleien die Welt zu beherrschen. Vorgearbeitet hatten die Schäferidyllen der vorhergehenden Zeit, die fêtes champêtres des französischen Hofes. Auch Ludwig XIV. hatte sich in seinen älteren Tagen, des ewigen Glanzes müde, eine Einsiedelei geschaffen: Es war das kostbar ausgestattete Schloß Marly! Die Absicht auf Schlichtheit hielt damals noch nicht Stich vor dem Prunkbedürfnis. Ähnliche Landsitze waren an vielen Höfen entstanden: Nun aber kam das Strohdach zu Ehren, lernte man

Vergl. S. 502, N. 3577.

das bescheiden unter Bäumen versteckte Häuschen, wie es die Maler darstellten, im Garten künstlich zu errichten, um dort eine ähnliche Stimmung zu erzielen als die Landschafter im Bilde.

3872. Ruinen.

Wichtiger war das Eingreifen der Ruine. Ruinen sind weit früher gemalt als gebaut worden. Sie sind bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts, bei Dürer, dann bei den Landschaftern der Niederlande, z. B. bei Ruysdael, bei jenen Roms, bei Pannini und seiner Schule zu finden. Es bestand also in der Kunst schon längst die Empfindung für die eigentümliche Schönheit des Verfallenden, Ungeordneten, weil aus der Ordnung Geratenen. Nun übertrug man es in die Wirklichkeit, um im Garten, in der Natur Kunststimmung zu wecken. Alle Ästhetiker Englands in jener Zeit, alle Künstler huldigen diesem Geist, und zwar kam man zu der Erkenntnis, daß die heimische Ruine die Stimmung des Düsteren, Melancholischen besser wecke, als die eines griechischen Tempels. Die Revolutionen hatten genug gotische Bauwerke in Trümmern hinterlassen; an die stolzen aber nüchternen klassischen Wohnsitze der Reichen lehnten sich oft genug die verfallenden Reste alter Burgen und Klöster, um zu Vergleichen anzuregen: Man war eifrig genug beflissen, die eigene Geschichte zu ergründen, man war aufs neue bereit, Shakespeares Heldendarstellungen auf sich wirken zu lassen, um nun zu erkennen, daß in der eigenen älteren Kunst eine Kraft verborgen liege, die andere Schaffensart nicht geben können, nämlich die Romantik.

3873. Erste romantische Bauten.

In Schottland nahm diese ihren Ursprung. Sie stellt den großen Gegner des mächtigsten Herren der Kunst im 18. und 19. Jahrhundert, des Klassizismus, dar: Der Kampf zwischen Norden und Süden, Schottland und Griechenland, germanischer und römischer Kunstauffassung begann; der Kampf zwischen Empfindung und Regel, freier Äußerung des Gemüts und klarer Gesetzmäßigkeit. Schottische Architekten waren die ersten, die mit Absicht gotisch bauten, und zwar nicht bloß kleine Lusthäuser in den Gärten, wie dies in England seit etwa 1750 Sitte wurde, sondern große Schlösser, für den seiner geschichtlichen Bedeutung sich bewußten Adel: Mit Castle Douglas (von William Adam) und Inveraray Castle (von William Morris) begann der gotische Baustil wieder einzugreifen, nachdem ihn noch Wren zu Anfang des Jahrhunderts beim Ausbau alter Colleges in den Universitätsstädten, bei Anlage von Kirchtürmen, bei Erneuerung alter Kirchen, so der Westminsterabtei zu London, der Kathedrale zu Lincoln, verwendet hatte. Das traf zusammen mit der großen rückgreifenden Thätigkeit der Dichter, mit der von Schottland ausgehenden Vertiefung in den Volksgesang, in die heimische Märchenwelt, mit dem wunderbar gelungenen Versuch, aus dem Volkstum heraus neu dichterisch zu schaffen, der Macpherson verführte, seinen Ossian als ein Werk alter Bardendichtung auszugeben.

Vergl. S. 539, N. 3690.
Vergl. S. 604, N. 3850.

Die Gotik unternahm einen raschen Eroberungszug nach England. Noch betrachtete man sie nur als romantische Kunst, nicht als religiöse. Noch war die Verquickung mit dem Gedanken, daß sie einer frömmeren Zeit angehöre, also auch Ausdruck der Frömmigkeit sei, nicht gefunden. Sie regte vor allem zum Erschaudern vor ihrem ehrwürdigen Alter, zum Gedanken an eine Zeit rauheren, aber auch schlichteren Heldentums an. Man stellte ihr gern Zeugnisse anderer Stile zur Seite, so namentlich solche Chinas.

3874. Chinesische Einflüsse.

Die chinesisch-japanischen Anregungen, die das Porzellan gegeben hatte, waren zu Mitte des 18. Jahrhunderts schon im Ermatten: Man hatte gelernt, dem Porzellan eigene Formen zu geben, und verwendete chinesische Vorbilder höchstens noch in der Absicht, sich der in ihnen ausdrückenden Kindlichkeit zu erfreuen: Auch die Chinesen erschienen im Gegensatz zu den starren Gesellschaftsformen Europas als eine Art schlichteren und daher heitereren, wenngleich minder entwickelten Menschentums: Als bessere Wilde.

3875. Chambers und der Gartenbau.

Die Engländer stellten nun ihren Landsleuten die Chinesen als thatsächlich Höherstehende vor, nämlich im Gartenbau, in der Kunst, die Natur romantisch zu sehen und romantisch auszugestalten. Hierin war der Architekt William Chambers (geb. zu Stock-

holm 1727, † 1796) der Führer: Er fand in den Gärten Chinas, ungleich lebhafter als in den englischen, die Absicht wirksam, verschiedenartige Eindrücke zu erwecken: Hütten und Tempel, Ruhebänke und Brücken, Abgründe und Wiesenflächen, Felsgruppen und Baummassen sollen aufs reichste miteinander abwechseln und jede in uns eine Stimmung erregen, ähnlich einem Gemälde; der Mensch solle also gewissermaßen sich selbst als Staffage im Naturbilde empfinden lernen. Diese Wünsche drängten also nicht auf Nachbildung der chinesischen Gärten, sondern auf die Hereinnahme alles dessen, was Empfindungen erzeugt: So besitzt denn Kew Garden bei Richmond (1763 vollendet), Chambers Werk, Tempel der Sonne, des Pan, des Äolus und der Bellona, aber auch ein Haus des Confucius, eine Pagode, eine Moschee, eine Alhambra, die Ruine einer gotischen Kirche und ungezählte andere bedeutungsvolle Dinge mehr, die zwischen den Baumgruppen und Wiesenplänen so verteilt wurden, daß der Beschauer womöglich überall ein wohlkomponiertes Bild sieht: Das sollte ihn geistig beschäftigen, den Gebildeten an die großen Lehren der Geschichte mahnen; den Empfänglichen mithin die eigene Vergänglichkeit und Kleinheit gegenüber weitreichender Ferne in Zeit und Ort vor Augen führen; es sollte eine Mahnung zur Selbsterkenntnis, zur Tugend sein.

3876. Bürgerliche Sittlichkeit.

Das Gefühl der Sittlichkeit erhob den Bürgerstand über den Adel und stärkte ihn im Kampf: Die Einfachheit als Pflegerin der Sitte, die Natur als Mutter der Einfachheit. Immer lauter wurde der Ruf nach Umkehr. Nichts ist schwerer, als mit verbildetem Auge das Einfache zu sehen. So wenig es Rousseau gelang, auf dem Wege der geistigen Kasteiung zur echten Schlichtheit des Daseins zu gelangen, so wenig gelang es den Künstlern. Von Bernini und Maratta an hatte man die Umkehr erstrebt. Man war zu ihr gelangt in Holland, solange dort thatsächliche Einfachheit der Sitten bestand; nirgends aber war es gelungen, durch Selbstüberwindung aus dem gesteigerten Tone herauszukommen. Man sprach nicht in Kunst, selbst als man sich Mühe gab, einfach zu reden, man trug vor: nun in anderer, ruhigerer, doch in nicht minder gekünstelter Tonart.

3877. William Hogarth.

Davon suchte ein Maler sich loszuringen: William Hogarth (geb. zu London 1697, † daselbst 1764). Er begann seine Thätigkeit um 1723 mit der Herausgabe von Stichen, in denen das Leben Londons geschildert wurde; nicht seine Pracht, nicht sein malerisches Elends, nicht in vorwiegend künstlerischer Absicht; sondern mit dem scharf herausgearbeiteten Streben, das Böse, Lächerliche, das Verbildete und Überfeinerte der Verachtung preiszugeben. Er schuf Spottbilder, auf denen das Häßliche häßlich, verächtlich erscheinen sollte. Das ist eine andere Kunst als selbst die eines Jan Steen oder gar eines Adriaen Brouwer: Die freuten sich noch innerlich des tollen Treibens und waren weit ab davon, es durch die Kunst bekämpfen zu wollen. In Hogarth aber tritt der sittlich erregte Bürger den Lastern seiner Zeit mit dem Griffel kämpfend entgegen. Keineswegs mit einer wirklich hervorragenden Kunst. Starke Spuren mangelnder Schule, nationaler Unbeholfenheit sind allen seinen Werken eigen. Aber er schilderte doch wieder einmal die Leute, die um ihn lebten, das, was er thatsächlich sah: und er sah scharf, zu scharf, zu sehr das Lächerliche, um gutmütig an ihm haften bleiben zu können; er fiel ins Gallige, Harte. So namentlich seit 1735, seit seine ungesprochenen Predigten gegen Verbrechen und Thorheit, jene Reihen von Stichen erschienen wie Einer Dirne Lebenslauf und Eines Wüstlings Lebenslauf. Das Hauptwerk dieser Art ist die „Ehe à la mode" (1745, Originalgemälde in der Nationalgalerie zu London), Bilder von feinem malerischen Ton, in denen er der vornehmen Gesellschaft ihre Sünden vorrückte, wie früher dem Volk der Bierhäuser, den heuchlerischen Kirchgängern, den Schauspielern, der Königsgarde oder den Parlamentswählern.

Vergl. S. 420, N. 3345.

3878. Pariser Sittenmaler.

Hogarth stand in seiner Zeit nicht allein. Sein französischer Geistesverwandter war Simeon Chardin (geb. zu Paris 1699, † daselbst 1779). Der Pariser ist von anderem

Holz geschnitzt als der Londoner. Er liebt die bürgerliche Gesellschaft und ist bestrebt, sie in ihrem häuslichen Dasein gesittet, säuberlich, mit wenigem glücklich zu schildern. Es ist der Geist Diderots, der sich in seinen Bildern darstellt. Beide sehen ihre Aufgabe in der sittlichenden Wirkung, die von ihren Werken ausgeht. Der Beschauer soll nicht nur sehen, er soll nachdenklich vor den Bildern werden. Es sollen ihm nicht nur Vorgänge wahrheitlich vor Augen geführt werden, sondern er soll sie mit dem eigenen Dasein vergleichen, um sich vor ihnen zu prüfen. Das wird besser gelingen, wenn man ihn gewinnt, als wenn man ihn abstößt. Der Franzose wollte selbst in der moralischen Darstellung nicht mit der Schönheit brechen. Er war auch als Maler feiner wie Hogarth und zugleich abhängiger von den Niederländern, ein Mann selbst von guten Sitten, der den Vornehmen zeigen wollte, daß nicht nur in ihrem Lebenskreise Schönheit zu finden ist. Aber neben ihm versuchte doch Etienne Jeaurat (geb. zu Paris 1699, † zu Versailles 1789), etwas schärfere Töne zu finden, begann der Stich doch dem Hohn der unteren Gesellschaft gegen die verfallende obere als Waffe zu dienen. Anders Jean Honore Fragonard (geb. zu Grasse 1732, † zu Paris 1806), der Maler der vornehmen Lebemänner; der ihre Abenteuer, das Weib als verschmitzte und doch begehrenswerte Geliebte, den Ehemann als Tölpel und den Verführer als höchst belustigenden Sieger schilderte. Fragonard ist das Gegenstück zu dem, was die Moralisten wollten: Er ist die in anmutiger Form vorgetragene Unsittlichkeit; dabei oft von einem Witze, der den Gegner entwaffnet; und von einer malerischen Feinheit, der ihn versöhnt. Der Vollender dessen, was Chardin angestrebt hatte, wurde Jean Baptiste Greuze (geb. zu Tournus 1725, † zu Paris 1805), der dem Sittenbilde einen neuen Untergrund zu geben wußte, oder richtiger, der den in der Dichtung herrschenden Ton hineinzutragen vermochte, nämlich den der Empfindsamkeit. Da war ein Merkmal gefunden, das das neue Sittenbild in den Augen der Zeitgenossen hoch über jenes der alten Niederländer erhob: Es brachte nicht nur die thatsächliche Wahrheit, es brachte sie in ihrer Einfachheit, aus dem Kreise bürgerlich bescheidenen Daseins und doch dazu die Anregung für gemütvolle Seelenerschütterung, für weiche, edlere Empfindungen; die Freude an belohnter Tugend und großmütiges Mitleid für bestrafte Unart. Hogarths Strenge und Zorn endete in jener Weichheit und Thränenseligkeit, wie sie namentlich von Goldsmith und seinen Zeitgenossen als höchstes Ziel veredelten Seelenlebens hingestellt wurde. Es sind allerliebste Weibchen, die Greuze darstellte, mit sehr süßen Mündchen und sehr drallen Brüsten, mit sehr sanften Augen und einer etwas aufdringlichen Unschuld in den runden Kinderköpfchen: Seiner Sittlichkeit fehlte es nicht am Lippenlecken und Fingerschnalzen. Aber hinter diesen Darstellern des bürgerlichen Lebens kommt überall das Gefühl des Stolzes auf die Einfachheit, das Glück im Träumen einer besseren Welt; und in Willen übersetzt, die freudige Hingabe ans Erkämpfen dieses Glückes: Die Revolution.

3879. Greuze.

3880. Die Ästhetik der Schotten.

Die philosophischen und moralischen Gedanken begannen namentlich in Schottland Gewalt über das dort noch so junge künstlerische Schaffen zu gewinnen. Die Kunst bedurfte dort der stärkenden Erwägung: Denn mühsam erhob sie sich aus den Tiefen, in die der puritanisch harte Geist des Landes sie herabgedrückt hatte. Mühsam mußte sie aus den Werken der Alten wieder erlernt werden. Ihr fehlte ganz und gar die helfende Hand der Kirche. Nur die Philosophie in ihrer pantheistischen Richtung und die klassische Bildung ließen sie gelten und als eine sittliche Notwendigkeit erscheinen. Aus diesem Geiste heraus sprach 1725 ein in Schottland lebender Ire, Francis Hutcheson († in Glasgow 1747), seine Grundsätze aus: Gott schuf die Welt nicht nur zweckmäßig, sondern auch wohlgefällig, um empfindende Seelen zu beglücken. Die Freude am Schönen dieser Welt ist also ein vertieftes Verständnis für Gottes Willen; der innere Sinn für Schönheit bereitet den Geist

zur Tugend vor. Von Natur ist uns eine moralische Kraft angeboren, die das Schöne und Gute empfindet und nur durch die Selbstsucht vom rechten Wege abgelenkt wird. Der Schotte Henry Home (geb. 1696, † 1782) ging in seinen Elements of criticism (1762—1765) weiter: Er giebt eine abgerundete Ästhetik, eine systematische Kunstlehre auf Grund der Beobachtung psychologischer Thatsachen. Die Empfindung, Erregung der Seele, geht auf eine Bewegung in dieser zurück. Das Gefühl des Schönen beruht auf sanfter, munterer Gemütsbewegung. Es ist also in uns begründet, es ist das Schöne etwas aus allgemein menschlichem Empfinden sich Ergebendes. Dies allgemein Menschliche zu erkennen ist das Ziel von Homes Untersuchung: Er findet es zunächst und am stärksten im Natur-Schönen. Die Betrachtung einer natürlichen Landschaft befriedigt die Seele am tiefsten. Dort, in der Natur ist die wahre Schönheit, dort ist Einheit in der Mannigfaltigkeit: Und darum steht auch der Gartenbau über der Baukunst, über der Malerei und Bildnerei. Denn er ist nicht mehr Nachahmung der Natur, sondern die verschönerte Natur selbst. Die Schule der beschreibenden Dichter, namentlich Thomson und ihre deutschen Nachahmer, wie Brockes, mit ihren liebevoll das Einzelne der Naturgebilde ausmalenden, empfindsam den Regungen ihrer Herzen nachgehenden Schöpfungen, mit ihrem Streben, die Gotteswelt als vollkommene Offenbarung der Schönheit auf Erden zu erklären und lieben zu lehren, sind neben dem Gartenbau die entscheidenden Äußerungen dieses Geistes.

3381. Malerische Anfänge.

Das landschaftlich so reich gesegnete Schottland mit seinen tiefen Seen, großen Berglinien, dunklen Wäldern und schroffen Felsen, der wunderbaren Farbenpracht seiner Beleuchtung bot damals dem sinnenden, in sich selbst sich versenkenden Beschauer eben noch unendlich viel mehr in der Natur als in der Kunst. Wohl begann man in Edinburg (1729) und einige Jahrzehnte später in Glasgow (1760) Akademien zu gründen, wohl entstand in Allan Ramsay (geb. zu Edinburg 1713, † zu Dover 1784), dem Sohne des Dichters Allan Ramsay, ein in London und Rom gebildeter Bildnismaler von großer Kraft und Selbstständigkeit, einer der Bahnbrecher für die Meisterschaft der Britten im sachlichen Erfassen schlichten Menschentums. Aber noch lange suchten die schottischen Künstler außer Landes die Vollendung im Handwerk und die Vertiefung in der Auffassung; noch zu einer Zeit, in der schon ein Walter Scott die Welt mit schottischer Natur, schottischer Geschichte, schottischen Ruinen vertraut machte; in der Ossian den Homer verdrängte und der romantische Hauch des Nordens alle empfindsamen Herzen mit süßem Schauder erfüllte.

3382. Die Schweizer Ästhetik.

Ein zweiter Sitz romantischen Empfindens wurde die Schweiz. Schon 1725 erschienen Muralts Briefe über die Engländer und Franzosen und über Reisen, in denen schlichte, altväterische Sitten gepriesen wurden: Es war ein Berner, der sie herausgab. Ihm folgte 1729 Albrecht von Haller mit seinem Gedicht Die Alpen und 1732 mit seinem Versuch schweizerischer Gedichte. Das hier Entscheidende ist die Richtung auf das Einfache, Natürliche, Ungekünstelte. In Joh. Jakob Bodmer (geb. 1698, † 1783) entstand der Ästhetiker der Schule: Er wollte die Tugend und den Geschmack in seine Heimat einführen, er wollte das, was dort als Geschenk einer großen Naturumgebung und ihrer reinigenden Einwirkungen dem Volke dargeboten war, auf ein verstandesmäßig zu entwickelndes System begründen; er versuchte es, in der schlichten Sprechweise des Volkes zu dichten, auf volkstümlichem Boden sein Werk aufzubauen. Die Discourse der Mahler (1721—1723), die Bodmer mit Johann Jakob Breitinger (geb. 1701, † 1776) herausgab, Addisons Spectator nachgeahmt und ihm gewidmet, suchten in dessen Sinne der Einbildungskraft Vollrecht auf die Dichtung zu verschaffen, indem sie Künstler, Maler über die beschreibende Aufgabe der Dichtung reden ließen. Die Absicht war durchaus auf Natürlichkeit, auf Vertiefung in die als schön erkannte Schöpfung, auf Schlichtheit und Ländlichkeit gerichtet: Der Züricher See tritt in Wettbewerb

mit den Meeresbuchten Schottlands und die Schluchten der Gotthardstraße mit der Fingalshöhle! Man lernte die Gewalt der früher nur als beschwerlich erkannten Bergnatur verstehen, man lernte begreifen, daß der Kuhreigen und der blühende Enzian ihre Schönheit besitzen. Die Landschaft der Ebene, die holländische Landschaft, trat zurück vor der Landschaft der Berge. Das ganze Empfinden für landschaftliche Schönheit kam ins Schwanken.

3883. Rousseau.

In Frankreich vertrat ein Schweizer diese Richtung: Es ist der Genfer Jean Jacques Rousseau. Auch in ihm klingt der Alpenton wieder. Rousseau wie Diderot beantworteten bekanntlich die Preisfrage: Ob der Fortschritt der Wissenschaften und Künste an seinem Teil die Sitten verbessert habe? mit Nein! Der Mensch sei von Grund aus gut, in schlichtem Besitze seiner selbst unendlichen Glückes fähig; dort liege das höhere Ziel, die Rückkehr zur Natur stelle das Heil der Menschen dar; das Natürliche müsse wieder das Ziel der Gemütsbildung werden: Rückbildung aus der Überbildung! So im ganzen geistigen Leben, so auch in der Kunst, die nur dem Vornehmen Erregung bietet, deren ganze Falschheit man erkennen würde, wenn man sie in ein Dorf glücklicher Schweizer verpflanzte, unter schlicht und richtig empfindende Menschen: Man gebe diesen, was die Landesart, was Handwerk und Liebhaberei bieten, und man werde ihren Zustand verschönen, ihr Glück vertiefen.

3884. Englischer Gartenbau in Frankreich.

Rousseau wurde im Park zu Ermenonville begraben, auf dessen Ausgestaltung sein Geist Einfluß hatte: Es ist der berühmteste unter Frankreichs englischen Gärten, seit 1763 von Marquis Rene de Girardin als solcher eingerichtet; von dem Manne, der auch als Schriftsteller dem Lenotre und seiner Art entgegentrat und vom Aufbau der Landschaften oder den Mitteln, die Natur zu verschönen, schrieb: Er fand sie im Hineinlegen reicher Beziehungen durch anregende Bauten: Rousseaus Grab auf der Pappelinsel mit der Inschrift: „Hier ruht der Mann der Natur und der Wahrheit“ ist das packendste unter diesen! Daneben aber eine Wüste und ein Wasserfall, eine Einsiedelei und ein Tempel der Philosophie, eine echte Ruine des schönen Cistercienserklosters Chalis und eine Hütte unter Strohdach an einen Felsen angelehnt, die Rousseau zu besuchen liebte.

3885. In Deutschland.

Diese neue Gartenkunst ergriff die Zeit mit stürmischer Gewalt. Sie ist der eigentliche Ausdruck ihres Empfindens, in ihr allein ist sie fast ganz selbständig: Die Fürsten folgten ebenso dem Zuge der Zeit wie die kleinen Bürger; der Garten und das mit ihm verknüpfte Naturgefühl beherrschte alle Seelen. Im damals englischen Hannover kam es zu den ersten deutschen Anlagen dieser Art: Schwöbber bei Hameln (seit 1750), Harbke bei Helmstedt, Destedt bei Braunschweig scheinen zu den ältesten Anlagen dieser Art zu gehören. Seit 1760 findet man sie in Deutschland allerorten. So in Machern bei Wurzen, beim jetzigen Palais Prinz Georg in Dresden, zu Warthausen in Württemberg: Entscheidend wurden dann die Parke zu Wörlitz bei Dessau, zu Gotha und der Neue Garten zu Potsdam, alle drei, wie es scheint, Anlagen eines Mannes, Eyserbeck. Überall ist aber neben dem Fachmann der Bauherr zu nennen: Der Herzog Friedrich Franz von Anhalt-Dessau hatte auf Reisen durch Italien, England, Frankreich, die er gemeinsam mit seinem Architekten Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (geb. zu Dresden 1736, † 1795) ausführte, deutlich erkannt, daß England die Führung in der Kunst übernommen habe. In Gotha und Potsdam schloß sich der Umschwung an Voltaires erneutes Erscheinen in Deutschland, der, in Frankreich heimatslos geworden, 1750 an den Hof Friedrichs des Großen, 1753 an jenen der Herzogin Luise Dorothee von Sachsen-Gotha kam. Nach gleicher Richtung wirkten Algarottis Auftreten und Lord Keiths Beziehungen zum Hof von Sanssouci: Friedrich wuchs aus dem Kreise des Knobelsdorff und des von ihm vertretenen Klassizismus heraus zur internationalen Kunst jener Zeit, zu der die englische Gärten als eine der wichtigsten Mode-Erscheinungen gehörten. Bald war diese Form über alle Teile Deutschlands verbreitet. Sie fand in Christian Cajus Hirsch-

Vergl. S. 596, M. 3838.

feld (geb. 1742, † 1792) einen gelehrten und eifrigen litterarischen Vertreter, bemächtigte sich der Almanache, und herrschte schon zu Anfang des Jahrhunderts unbeschränkt in allen Teilen der zivilisierten Welt. Auch Weimar erhielt unter Goethes Leitung seinen englischen Garten mit Borkenhaus, Ruine, Tempel und allem sonstigen Zubehör. Ins Große gingen die Bauten in Kassel, wo die Wilhelmshöhe seit 1787 ihre Löwenburg, ihr chinesisches Dorf und ähnliche romantische Bauten erhielt; und namentlich am österreichischen Hofe, der nun nach dem Zusammenbruch des geistigen Lebens in Italien eine wichtige Stellung im internationalen Verkehr einnahm. Den Umschwung bezeichnet hier der Bau klassischer Ruinen im Geiste des Pannini in Schönbrunn, der von Hohenberg meisterhaft durchgeführt wurde, und die Anlage des Schlosses Franzenburg bei Laxenburg, in dem die romantische Liebe für Altertümliches, Gotisches in oft wunderlichem und dilettantischem Gebaren sich Bahn brach. Auch hier benutzte man vorhandene Ruinen als Kern für eine Fülle herbeigeschleppter Altertümer, um jenes wonnige Grausen zu erzeugen, mit dem die Dichter das Mittelalter erfassen gelehrt hatten.

Vergl. S. 578, M. 3791.

3886. Rom als Stadt der Ruinen.

Ehe dieser Umschwung sich vollzog, mußte sich die Stellung zur Antike in Italien selbst geändert haben. Von größter Wichtigkeit ist, daß man mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auch Rom mit romantischen Sinnen zu umfassen begann, voraus wieder die im Reisen geübten Engländer: Rom als Stadt der bewundernswertesten Ruinen!

Die brittische Kunstgelehrsamkeit nahm früh dies entscheidende Hilfsmittel in sich auf: An Stelle der in Bibliotheken erreichbaren Wissenschaft draußen in der Welt eine reichere zu suchen. Es begann das Jahrhundert, in dem der reisende, vornehme und reiche Lord als eine der in Scherz und Ernst bestimmenden Erscheinungen im Kunstleben hervortrat. Der Maler Jonathan Richardson (geb. 1665, † in London 1745?) gab das erste brauchbare Reisehandbuch heraus, in dem Italien dem Kunstsuchenden wissenschaftlich erschlossen wurde (seit 1722). Er wendete sich an die Freunde der Antike, wußte aber auch Raffael zu würdigen. Er war es auch, der mit voller Entschiedenheit den Unterschied zwischen griechischen Kunstwerken und römischen Nachahmungen dieser erkannte und die Reisenden auf das kunstgelehrte Unterscheiden hinwies.

Rom lockte die Kunstfreunde zumeist. Wie seit Jahrhunderten die Künstler dorthin gewallfahrtet waren, so nun auch die sich mehrende Zahl der Kunstfreunde. Schon fühlten sie sich dort in einem entschiedenen Gegensatz zur herrschenden Kunst. Man fühlte sehr bald heraus, daß Rom zurückgeblieben sei. Seit man in Paris und London sich dem Bernini überlegen wußte, zog man an den Tiber, nicht um zu sehen was dort Neues geschaffen wurde, sondern um zu bewundern, was an Altem noch vorhanden war.

3887. Idealismus und Empfindsamkeit.

Zwei gewaltige Strömungen begannen sich zu kreuzen: Die nun mit wissenschaftlichem Eifer neu zu ergründende Antike als ein weit vorausschwebendes Ziel, als eigentliche Sehnsucht des Idealismus; und daneben die neu auftauchende Welt der Romantik, der als schlichter, tugendsamer, naturnäher gepriesenen eigenen Volksvergangenheit, als Ziel der Empfindsamkeit. Beide kreuzten sich vielfach, aber doch ein Jahrhundert hindurch bekämpften sich die Hauptströme.

51) Die klassische Baukunst.

3888. Die römische Schule. Vergl. S. 461, M. 3453.

Durch Berninis Schaffen geht bereits ein Zug nach Klärung, nach Ruhe und Schlichtheit, nach einfacher Größe. Mehr noch prägt sich dieser in dem Wirken des in Rom leitenden Malers, des Carlo Maratta aus. 1693 wurde dieser Aufseher der Stanzen des Vatikan, begann er des Raffaels beschädigte Fresken aufzufrischen und neue Flügel der Loggien im Geiste des großen Meisters auszumalen. Neben Italienern halfen ihm hierbei deutsche Schüler, Johann Paul und Egid Schor. In Maratta begann der Widerspruch gegen die Häufung

Vergl. S. 460, M. 3349.

von Verkürzungen, gegen den Schwulst im Aufbau der Bilder, gegen die Überhebung über die Werke der Antike. Ohne diese sei, so sagt er, alles Schaffen wertlos. Er wollte zurückführen zur Einfachheit, wie sie Raffael aus den Alten erlernt hatte. Es war das Wiederholung des Bestrebens der Caracci, die in ihm sich äußert. Aber er war glatter, geringer an eigener Kraft, matter im Ton, süßlicher als jene; berühmt durch die Formenreinheit seiner Bilder, über der man übersah, daß es diesen an eigener Empfindung gebrach.

Vergl. S. 516, M. 3618.

Neben ihm hat Carlo Cignani die Art der Caracci zu neuen Ehren gebracht. Auch bei ihm steht die Anerkennung, die ihm die Zeitgenossen stürmisch entgegenbrachten, im Gegensatz zu dem Urteil, das Spätere über ihn fällten: Denn seine That lag darin, daß er, fein empfindend für anderer Können und Wollen, das Vergangene wieder lebendig zu machen verstand und damit dem verfallenden Stil der Zeit entgegentrat. Wir aber kennen nicht mehr den Kampf des Tages, wir sehen nicht mehr den Erfolg, der im Zurückgreifen lag und erkennen nur das Entlehnte, Nachempfundene.

Ähnlich in der Baukunst. Die großrednerische Wucht konnte die römische Schule nur langsam ablegen; der ganze Riesenmaßstab, der in der ewigen Stadt nicht ohne weiteres beseitigt werden kann, hielt davon ab. Die Wandlung zur Reinheit äußerte sich mehr in einem Ermatten des Barock, als in einer entschiedenen Umkehr. Die Formen erhielten etwas Müdes, Lässiges, Weiches. So namentlich bei dem Erben des Ruhmes der römischen Baukunst, bei Carlo Fontana, einem Meister, dessen Kunst vielfach auch von Fürsten des Nordens in Anspruch genommen wurde, d. h. von Deutschen, nicht aber mehr von den sich überlegen fühlenden Franzosen. In Wien hatte er Anteil am Palast des Fürsten Liechtenstein, wie Fuga am Bau des Domes zu Fulda (um 1700). In Rom schuf er vielerlei, ohne ein Werk von eigentlich packender Art zu hinterlassen. Dagegen wirkte seine Schule lange fort: Vergesset alles, pflegte er zu sagen, was Ihr gelernt habt; man kann in der Einfachheit nicht zu weit gehen! Das ist die Erkenntnis von der Notwendigkeit der Umkehr, die klare Gewißheit, daß das Barock, diese Fülle von Können, dieses Zuviel des Erlernten wertlos geworden sei.

Vergl. S. 518, M. 3609.
Vergl. S. 570, M. 3773.
Vergl. S. 538, M. 3669.

Man begann wieder, an den alten Bauwerken zu lernen. Durch ganz Rom zog ein neuer Geist des Humanismus, jener Geist, der, im kirchlichen Leben sich äußernd, innerhalb eines halben Jahrhunderts zur Unterdrückung des Jesuitenordens führte.

3889. Klassische Studien.

Er ist keineswegs im Gegensatz zu diesem Orden aufgekommen. An der Spitze der römischen Altertumsfreunde des 17. Jahrhunderts standen gerade die Jesuiten: Alfredo Donini, ihr Ordensbruder, legte das erste Antiquarium in wissenschaftlichem Sinne an, nicht in jenem künstlerischen, der bisher fast allein maßgebend gewesen war. Ihm folgte der deutsche Jesuit Athanius Kircher (geb. zu Geisa im Fuldaischen 1601, † zu Rom 1680). Die Erforschung der ägyptischen und etruskischen Kunst, also von Formengebilden, an denen die frühere Zeit als unschönen lächelnd vorübergegangen war, beschäftigte ihn. Seine Sammlung in Rom, die noch heute eine wichtige Studienquelle ist, lockte bald auch andere zu wissenschaftlicher Arbeit (G. de Sepibus 1678, Filippo Bonanni 1709 2c.). Aber noch war das Gefühl der Überlegenheit über das Alte überwiegend: Auf Berninis Umbau des Pantheon folgte die Freilegung des ehrwürdigen Werks; man fühlte sich noch befähigt, dieses zu verbessern, indem man es dem Zeitgeschmack näherte. Man restaurierte es, d. h. man gab dem Alten eine Gestalt, daß es Neuem ähnlicher sehe und nicht weiter verfalle. So am Colosseum, von dem 1703 ein Stück eingefallen war. Aber man scheute sich doch auch wieder nicht, Steine von den alten Bauten zu nehmen, wenn man ein neues Werk vorhatte. So thaten Alessandro Specchi, so Francesco de Sancti, zwei Architekten, die durch den Bau von Platzanlagen berühmt wurden: Specchi durch den Porto di Ripetta (1704), Sancti durch die spanische Treppe (1721—1725); beides sind Meisterwerke klarer, wirkungsvoller Anordnung.

3890. Restaurierungen.

Im allgemeinen ist aber das beginnende 18. Jahrhundert unergiebig an großen Bauten. Um so mehr überwog das wissenschaftliche Leben. Die Kirchenfürsten widmeten sich der Gelehrsamkeit; die Büchereien und Kunstsammlungen nahmen plötzlich einen gewaltigen Aufschwung, namentlich die archäologische Forschung wurde am päpstlichen Hofe mit Eifer betrieben. In Clemens XI. (1700—1721) kam wieder ein Papst auf den Thron, dem die humanistischen Bestrebungen Herzenssache waren. Die Kardinäle um ihn teilten diese Liebe zum Alten: Ein Michelangelo Giacomelli (geb. zu Pistoja 1695, † 1774), ein Passionei und namentlich ein Annibale (geb. zu Urbino 1682, † daselbst 1751) und Alessandro Albani (geb. 1692, † 1779) und viele andere glänzten am Himmel der Kirche mehr durch ihre Vertrautheit mit hellenisch-römischer als mit christlicher Wissenschaft. Papst Clemens XII. Corsini (1730—1740) führte unter Bianchinis Leitung die große kapitolinische Sammlung fort; Benedikt XIV. (1740—1758), wohl der gelehrteste Papst seit Hadrian von Utrecht, der eifrige Begründer von Akademien, widmete ihr ununterbrochen seine Teilnahme; Clemens XIV. Ganganelli (1769—1774) und Angelo Braschi, sein Schatzmeister, der spätere Papst Pius VI. (1775—1798), vollenden die Sammlung auf dem Kapitol, vollenden aber auch den Zusammenbruch der katholischen Kirche: Zum zweiten Male erwies sich das Überwiegen des klassischen Humanismus als die schwerste Krankheit, die sie befallen kann.

3891. Humanistische Päpste.

Das veränderte Verhältnis zur Antike zeigte sich vor allem in der neuen Auffassung des Wertes der Ruinen: Man begann deren künstlerische Bedeutung mit romantischem Maßstabe zu messen, sie gewannen Einfluß auf die Landschaftsmalerei und damit auf die Baukunst.

3892. Ruinenmalerei.

Zwei Richtungen standen sich hier entgegen: Jene, die in Claude Lorrain und jene, die in den Niederländern ihr Vorbild sah. Die erstere galt unbedingt als die vornehmere. Sie beherrschte die Akademien; ihr Mittelpunkt lag dort, wo Claude selbst gewirkt hatte, in Rom. Dort gab den Ton an **Giovanni Paolo Pannini** (geb. zu Piacenza 1695?, † in Rom 1768), dessen groß gedachte, klare und farbig prächtige Architekturbilder einen tiefen Einfluß auf die Zeitgenossen ausübten. Ihm folgte der später berühmte **Giovanni Nicolo Servandoni** und **Hubert Robert** (geb. zu Paris 1733, † daselbst 1808), die Vertreter dieser Richtung in Paris. Ihr Einfluß auf England ist deutlich nachweisbar, namentlich wirkte er auf Kent. Wir werden Servandoni und Kent als die großen Geschmacksumbildner für den Norden noch näher kennen lernen, als die Künstler, die das eigentliche Herzensverhältnis der romantisch empfindenden Nationen zur Antike vermittelten.

Vergl. S. 363, M. 3191.

Die Architekten schlugen in Rom gleichfalls eine neue Tonart an. Die entscheidende Aufgabe wurde zunächst die östliche Schauseite von S. Giovanni in Laterano: Unter den 21 zu einem Wettbewerbe eingegangenen Entwürfen wurde der des **Alessandro Galilei** (geb. zu Florenz 1691, † 1737) gewählt. 1735 begann der Bau dieses in England gebildeten Meisters. Es ist ein Werk im Sinn des Wren und Vanbrugh, riesig in den Abmessungen, von erstaunlicher Kühnheit des schlichten Gedankens. **Eine** Ordnung durch zwei Geschosse, ein Schaustück ruhmrediger Einfachheit, an dem der noch echt barocken Bildnerei die Aufgabe der Belebung zugewiesen wurde. Die Richtung, die der jung verstorbene Meister dann weiter in der vornehmen Cappella Corsini (1734 begonnen) in der gleichen Kirche vertrat, fand ihre Fortführung in **Luigi Vanvitelli** (geb. zu Rom 1700, † zu Caserta 1773), dem Sohn des Malers **Caspar van Witel**: Er schuf die von Michelangelo eingerichtete Kirche Sta. Maria degli Angeli, das ist den Hauptsaal der Diokletians-Thermen, um, indem er seine Querachse verlängerte (1749). Von Rom trug Vanvitelli die klassizistische Kunstweise nach Neapel: Sein Hauptwerk ist das riesige Schloß Caserta (begonnen 1751), das an Massen und klassischer Durchbildung dem zu Stockholm die Wage hält. Auch in Rom schuf er eine Anzahl formenverwandter Bauten.

3893. Klassische Architektur in Rom.

3894. Vanvitelli.

Die großen Aufgaben Roms fielen noch zumeist den Schülern des Carlo Fontana zu: Im Palaste der Consulta (1739) zeigt Ferdinando Fuga (geb. zu Florenz 1699, † zu Rom 1780) diese noch in voller Geltung: Ein lässiges Barock von großen Zügen, doch ohne innere Kraft. Seine Genossen, wie der auch im Norden, in Dresden thätige Gaetano Chiaveri; wie der Meister der im Grundriß noch stark bewegten Schauseite von Sta. Croce in Gerusalemme (1744), Domenico Gregorini; wie der Erbauer der Villa Albani (seit 1758), Carlo Marchione stehen ihm noch nahe: Das Hauptwerk der malerisch erfaßten Antike ist jedoch die Fontana Trevi (1735—1762), jenes Riesenschmuckwerk von Riccolo Salvi (geb. zu Rom 1699, † 1751), das inmitten einer Palastfassade einen Triumphbogen stellt und dessen Thore durch Nischen ersetzt. In diesen stehen die barocken Bildwerke des Pietro Bracci (geb. zu Rom 1700, † daselbst 1773), die dem Ganzen die Stimmung geben. Sie sind echte Zeugen dafür, daß in Rom der Geist des Klassizismus noch nicht in den Tiefen Wurzeln geschlagen hatte: Das ganze Brunnenwerk ist römisch, vielleicht die am meisten römische Schöpfung Roms, seit den Tagen, in denen die flavischen Kaiser gebaut haben: Das war die wahre Stimmung der ewigen Stadt selbst noch in der Zeit, in der Winckelmann dort lebte.

3895. Ferd. Fuga.

Vergl. S. 579, R. 3796.

Der kraftvollste Vertreter des Umschwungs der italienischen Architektur war ein Schüler des Carlo Fontana, doch ein solcher, der in Turin und Madrid seinen hauptsächlichen Wirkungskreis fand, Filippo Juvara (geb. zu Messina 1685, † zu Madrid 1735). In Turin mußte er als Nachfolger Guarinis einen jähen Wechsel des Systems aus heftigstem Barock zu klassischer Schlichtheit durchführen: Sein Werk ist die Superga (1717—1731) jene vornehme Zentralkirche, die auf hohem Berge als Dankopfer für die Errettung Turins aus französischer Belagerung errichtet wurde. Die schöne Säulenhalle nach dem Vorbild des Pantheons in Rom ist ein beredter Zeuge der Wiederaufnahme des Tempelgedankens. Sie weist unmittelbar auf Juvaras deutschen Geistesgenossen, Fischer von Erlach und seine Karlskirche.

3896. Filippo Juvara.

Vergl. S. 515, R. 3613.

Vergl. S. 571, R. 3776.

Ein zweites Werk von hoher Bedeutung für die Entwicklung der Kunst ist das K. Schloß zu Madrid (seit 1738) zu dem Juvara einen gewaltigen Plan schuf. In etwas verkleinerter, immerhin aber noch riesiger Gestalt führte ihn dann sein Schüler Giovanni Battista Sacchetti (geb. zu Turin, † zu Madrid 1766) aus (1764 bezogen, bis 1808 ausgebaut). Mit diesem in seiner Wucht und seiner Schlichtheit zwar trockenen, aber doch würdevollen Bauwerk war dem spanischen Barock ein jähes Ende bereitet, ebenso wie mit Vanvitellis Schloß Caserta dem neapolitanischen. Es siegte die gespreizte Vornehmheit der bourbonischen Höfe in ihnen über die letzten Äußerungen südlicher Formenlebendigkeit.

Juvara war als Architekturzeichner ein Anhänger Panninis. Ein Band seiner Zeichnungen (im Kupferstichkabinett zu Dresden) lehrt, wie er in großzügigen Ruinen, in malerischer Massenbehandlung zu schwärmen verstand. Es ist ein Vorausgreifen dessen, was Giovanni Battista Piranesi (geb. zu Venedig 1720, † zu Rom 1778) in der ewigen Stadt sah: Er wußte mit Meisterschaft den malerischen Wert der klassischen Ruine festzustellen und mit emsigem Fleiß wie mit sicherer Hand im Kupferstich festzuhalten. Sein Werk, das sein Sohn Francesco Piranesi (geb. zu Rom 1748?, † 1810) in gleichem Geiste vollendete, gab der Romantik, zumal des Südens, einen neuen Inhalt. Es ist jene der klassischen Ruinen, jene, die aus Goethes Dichtung Der Wanderer spricht: Die Versöhnung des sinnigeren Nordens mit dem formenedleren Süden. Piranesis Stiche, tausendfältig in alle Länder verbreitet, gehören zu den denkwürdigsten Erzeugnissen der Zeit.

3897. Die Piranesi.

Auch von den Vertiefern der klassischen Baukunst in London kamen zwei vom Ruinenbilde zur Begeisterung für das malerisch zu erneuende klassische Altertum im Bauwesen,

3898. Englische Klassizisten.

James Gibbs und William Kent. Gibbs (geb. zu Aberdeen 1674, † 1754) dürfte sich an Juvara weiter gebildet haben: Weist doch eines seiner Hauptwerke, die Kirche St. Martins in the Field (1721—1726), in manchen Teilen auf die etwa gleichzeitige Superga bei Turin. Überall war er bestrebt, den palladianischen Geist zu beleben. Von seiner schottischen Heimat brachte er einen Sinn für malerische Anordnung mit, soweit sich diese nur immer mit seinem durch Regeln gebundenen künstlerischen Gewissen vertrug. Sein Volksgenosse Colen Campbell, der sich durch sein architektonisches Sammelwerk Vitruvius Britanicus wie durch eigene strenge Bauten bekannt machte, ist schon bei der Ablehnung selbst des Carlo Fontana angelangt. Es erscheint ihm geziert und zügellos. Dagegen zeigt sich in seinen eigenen Werken schon eine so strenge Zurückhaltung, ein so nüchterner Ernst und eine solche Entschiedenheit in der Ablehnung bloß schmückender Form, daß es zu dem Klassizismus des William Kent (geb. in Yorkshire 1685, † zu London 1748), nur noch ein kleiner Schritt war. Auch Kent war Schüler der Ruinenmaler, in Italien gebildet. Zum Führer der englischen Baukunst und des Kunstgewerbes machte ihn aber sein Verzicht auf alles, wofür er in den Ruinen Roms nicht ein Vorbild gefunden hatte. Selbst ohne große Begabung, ist er groß durch die Strenge des wissenschaftlichen Gewissens, das ihn bei allen seinen Anordnungen leitete. Schlösser wie Houghton, Holkham, in denen schon im Grundriß die volle Zirkelgerechtigkeit, im Aufbau allein der klassische Geist herrscht, sind für ihn bezeichnend. Die Säulenordnungen wurden nicht mehr als bloßer Schmuck verwendet, die Wandflächen erscheinen in ruhigen Massen; die Größe der Form wurde mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit im Verzicht auf Bewegung, auf sinnlichen Reiz gesucht.

Vergl. S. 604, N. 3861.

Vergl. S. 609, N. 3871.

3899. Klassische Mode.

Was Kent vor allem wichtig macht, ist, daß er die englische Mode beeinflußte. Er ist der ersten Führer einer Überwindung des Rokoko. Lange währte noch das Ringen: Aber es endete mit dem Sieg englischer Schlichtheit gegenüber französischer Überladung: Der runde Hut, der Frack, die hohen Stiefel des Puritaners überwältigten den Dreispitz, die Perücke, den Galanteriedegen. Auch die Puritanertracht ist ja nicht klassisch: Klassisch aber ist der Grundzug auf Einfachheit, der vom englischen Bürgerstand in den Adel drang und vom englischen Adel zum vornehmen Ton gemacht wurde.

3900. Englischer Humanismus.

Die Gesetze der Kunst ästhetisch zu erforschen, waren die Engländer schon längst bemüht. Ihre beschreibende Gelehrsamkeit führte sie vor allem dazu, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu erweitern, aus denen jene Gesetze zu ziehen seien. Jahrhundertelang hatte man sich mit dem begnügt, was die Renaissance an Aufnahmen hinterließ. Nun erkannten die zu wissenschaftlicher Beobachtung erzogenen Engländer am lebhaftesten die Pflicht, vor allem den Kreis des Wissens zu erweitern. Der Adel nahm hierin die Führung. Hatte doch Richard Boyle, Earl of Burlington (geb. 1665, † 1753), der begeistertste und thatkräftigste unter den Verehrern des Palladio und Inigo Jones, Kent 1719 aus Italien zurückgebracht. Er baute die Villa zu Chiswick (1729) nach dem Vorbilde der Rotonda bei Vicenza; er unterstützte Kent in seinen Bestrebungen; er war überall dort zu finden, wo es galt, dem englischen Geschmack die Richtung auf die Antike zu geben. So formenreine, so von der Absicht auf echtes palladianisches Empfinden vorgezeichnete Werke wie in England entstanden damals sonst nirgends in der Welt: England steht unbedingt an der Spitze der welterobernden Bewegung, die auf Stilechtheit ausgeht. Und zwar waren nicht nur Einzelne thätig; bildeten sich doch in kleineren Städten des Landes schon örtliche Größen zu überzeugten Klassizisten heraus. Der merkwürdigste dürfte John Wood (geb. 1704, † 1754) gewesen sein, der nach Goldmanns Vorgang den griechischen Formen einen unantastbaren Wert dadurch geben wollte, daß er sie als von Gott beim Tempelbau in Jerusalem eingesetzt und von den Heiden nur entlehnt in einem starken Bande (1741) darstellte, und nun die Stadt Bath in diesem Sinn biblisch-klassisch ausschmückte.

Vergl. S. 605, N. 3862.

Vergl. S. 540, N. 3696.

3901. Architekturstudien.

Wichtig ist aber vor allem, daß dieser Eifer für Palladio und später für Griechenland sich sehr wohl vertrug mit jenem für die heimischen Altertümer. Die Engländer haben am Studium ihres Mittelalters gelernt, wie man erfolgreich das Altertum studieren müsse. Sie fanden ein neues Herzensverhältnis zu den Dingen der Vergangenheit aus ihrer empfindsamen Weltauffassung heraus, indem sie mit wissenschaftlich geschultem und zugleich romantisch erregtem Sinn an die griechische Kunst herantraten. Immer lauter wurde der Ruf nach vertieftem Verstehen der alten Werke, nach vergleichendem Lernen, nach guten Nachbildungen. Aus allen Völkern schloß sich ein Kreis tüchtiger Männer zusammen, die in lebhaftem Verkehr unter sich die Bestrebungen auf neues Eindringen in die verlorene Schönheit forderten. Der englische Adel stand an ihrer Spitze: Seit 1733 trat eine Gesellschaft in London auf, die sich die Dilettanti nannte, begeisterte und reiche Gönner der Kunstforschungen: Sie rüsteten als die Ersten wissenschaftliche Reisen aus. Die große Sammelarbeit der Engländer hob nun an. Sie führte zur Entdeckung Griechenlands, zum planmäßigen Hinausgreifen über Rom auf die Urquellen der klassischen Kunst, zur Entdeckung Assyriens.

3902. Französischer Humanismus.

Der große Schwung und die vornehme Selbstlosigkeit dieser Bestrebungen wirkten auch auf andere Völker. In Claude Favre Peiresc (geb. 1580, † 1637) hatte Frankreich einen der leitenden Köpfe geboren, der für allerhand Kunst Auge und Aufmerksamkeit hatte. Selbst das Mittelalter musterte er durch, in dem Sinne der Engländer die Landesaltertümer betrachtend. Hatte schon Inigo Jones die Stonehenge aufgemessen, so machte sich im 17. Jahrhundert schon das Bestreben geltend, geschichtlich die Reste zu erkennen und ihrem Entstehen nach zu teilen. Die Jesuiten hatten hieran, wie wir sahen, wesentlichen Anteil. In Jacques Spon (geb. 1647, † 1685), einem Mitgliede der deutschen Siedelung in Lyon, trat ein erfolgreich thätiger Reisender auf: Man erhielt durch ihn zuerst genauere Kunde von Athen, das er 1675—1676 durchforschte. Was er anstrebte, vollendeten Jean Mabillon (geb. 1632, † 1717) und Bernard de Montfaucon (geb. 1655, † 1741) als methodisch arbeitende wissenschaftliche Sammler, indem sie das Lerngebiet mehr und mehr über alle Völker des Altertums und alle ihre künstlerischen Äußerungen erstreckten: Die Münzen, die geschnittenen Steine erlangten erneute Bedeutung. Immer klarer entwickelt sich aus dem Vergleichen die Sehnsucht nach echtem Griechentum, die Erkenntnis, daß das, was man bisher gefeiert hatte, sich mit jenem nicht ganz decke. Mehr noch trat dies bei Anne Claude Philippe Comte de Caylus (geb. 1692, † 1765) hervor, dem der Nutzen der Sammlungen für junge Künstler wie für die Kunst des scharfen Unterscheidens erst recht zur Klarheit geworden war. Seine berühmten Receuil d'antiquités (seit 1752) zeigen zuerst ein tieferes Eindringen in den verschiedenen Stil der Völker und Arbeitsarten; sind eine Mahnung an die Künstler, abzulassen von dem verbildeten Geschmack des Neueren und zur Natur zurückzukehren, wie die Griechen sie erfaßt hatten. Höher stand ihm noch die Aufgabe, die geschichtliche Entwicklung der Kunst darzustellen, das Fortweben der Gedanken durch Völker und Zeiten nachzuweisen, das innere Herauswachsen aus dem älteren Schaffen schrittweise darzulegen.

Vergl. I. S. 48, N. 142.

3903. Deutscher Humanismus.

Vergl. S. 566, N. 3761.

Zuletzt setzten unter den großen Völkern die Deutschen ein. Schon Joachim von Sandrart gehört in den Kreis der Kenner des alten Rom, unter denen bald Ezechiel von Spanheim (geb. 1629, † 1710) die wissenschaftliche Führung übernahm und dessen Mittelpunkt die Königin Christine von Schweden (geb. 1626, † 1689) in Rom bildete. Von diesem angeregt, erscheint Lorenz Beger (geb. 1653, † 1705), der in Berlin die klassischen Studien vertrat. Fischer von Erlachs Bedeutung für diese in Wien, des Prinzen Eugen von Savoyen Sammlungen dort, die später nach Dresden kamen, Augusts des Starken Ankäufe durch den Architekten Leplat wurden bereits erwähnt. Philipp von Stosch (geb. 1691, † 1757), der große Kunstfreund und Sammler von geschnittenen Steinen, war lange in

sächsischen Diensten. Deutsche Gelehrte begannen mit tieferem Verständnis der klassischen Kunstwelt sich zu nähern: Christian Ludwig von Hagedorn, der Leiter der Dresdner Museen, widmete ihr seine feinsinnigen Studien; Joh. Friedrich Christ (geb. 1700, † 1756) lehrte von der Leipziger Universitätskanzel im Sinne des neuen, des guten Geschmacks; neben ihm wirkte Johann Matthias Gesner (geb. 1691, † 1761). Sie alle bereiteten den Führern der Bewegung, Lessing und Winckelmann, die Wege.

Vergl. S. 581, M. 3803.

3904. Die Sammlungen.

Um die Mitte des Jahrhunderts war die Frucht zur Reife gebracht. Überall in der Wissenschaft und durch sie unter den Gebildeten zeigen sich die Ansätze zu tieferem Erfassen der Aufgabe. Die Lehrstätten klassischen Schaffens mehrten sich. Die Sammlungen wuchsen an Umfang und Einfluß. Seit 1753 wurde die von Sir William Courten (geb. 1642, † 1702) und Hans Sloane (1660, † 1753) angelegte Sammlung auch von Altertümern Staatsbesitz; seit 1759 wurde das Brittische Museum im Montaguehouse in London eröffnet, dem bald von allen Seiten neuer Besitz zufloß. Die Vasen, die Hamilton in Neapel zusammengebracht hatte, die Marmore aus Charles Townleys (geb. 1737, † 1805), die Bronzen aus Henry Gally Knights Besitz wurden eingereiht und im Geiste jener beschreibenden Wissenschaftlichkeit geordnet, die Newton in die Naturkunde eingeführt hatte. Andere Anstalten eiferten der Mutter der modernen Museen nach. Vor allem aber suchte man aufs neue die Kunst im Boden ihrer aller Stammländer, weckte man immer erneutes Messen, Untersuchen, Aufzeichnen der Denkmale. Die Engländer an der Spitze: James Stuart (geb. zu London 1713, † daselbst 1788) und Nicholas Revett (geb. zu Brandestonhall 1721, † zu London 1804) wendeten sich 1751 der Aufgabe zu, Athen aufs neue zu durchforschen. Gavin Hamilton († 1797), ein vornehmer in Rom lebender Maler, homerischen Geistes voll, Kenner der italienischen Renaissancemalerei regte sie an. Seit 1761 erschien das berühmte Werk über die Altertümer Athens, das fast ein Jahrhundert lang sich den Wert einer ergiebigen Quelle der Belehrung erhielt. Andere bereisten die Küsten des Mittelländischen Meeres: Richard Dalton ließ 1751 Zeichnungen klassischer Bauwerke erscheinen; 1757 brachten Robert Adam und der Franzose Charles Louis Clerisseau (geb. zu Paris 1722, † daselbst 1820) die Aufnahmen des Kaiserpalastes in Spalato mit heim, die Adam seit 1764 herausgab. Englischer Anregung verdankte man das Werk des Theatinermönches Giacomo Pancrazi über die Tempel Siziliens (seit 1751). Gleichzeitig wurden die Ruinen von Pästum von verschiedenen aufgemessen, über die zuerst der Franzose Jacques Germain Soufflot (seit 1764) genauere Kunde verbreitete. Der englische Gesandte William Hamilton schuf jene erste große Vasensammlung, an denen die deutschen Maler Rafael Mengs und J. H. Tischbein das Grundwesen hellenischer Zeichnung erkannten. Ein Mann wie Robert Wood, der Verfasser des auch in Deutschland gefeierten Werkes über das Originalgenie Homers, der spätere Unterstaatssekretär, schuf sich (1571) in seinen heute noch nicht übertroffenen Aufmessungen von Baalbek und Palmyra ein Verdienst.

3905. Neue Aufmessungen.

3906. Ausgrabungen.

In gleiche Zeit fiel die Aufnahme der Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum: Schon 1706 hatte man in Pompeji wichtige Funde gemacht, die in Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen kamen; 1736 stieß man 60 Fuß unter der Lava auf Herkulaneum. Seit 1748 kam davon Kunde in weite Kreise, seit 1757 erschienen die Altertümer in einem Werk der Academia dei Ercolanesi: Die ersten griechischen Gemälde wurden veröffentlicht, die ersten Darstellungen von Inneneinrichtung: Eine neue Welt von Gedanken, von Aufklärungen, von Berichtigungen falscher Annahmen!

3907. Deutsche Kunstgelehrte.

Mit einem Schlage war die Ansicht darüber, was höchste Kunst sei, umgewandelt. Die mehr rednerische Wendung der älteren Schriftsteller, die Griechen seien den Römern in der Kunst überlegen gewesen, erhielt neuen faßbaren Inhalt. Das Vergleichen mußte sich als-

bald auf das eigene Schaffen erstrecken: Johann Joachim Winckelmann (geb. zu Stendal 1717, † zu Triest 1768) schrieb seit 1755 an seiner Geschichte der Kunst des Altertums, die 1764 erschien; Gotthold Ephraim Lessing folgte 1766 mit seinem Laokoon. Beider Anfänge liegen in Sachsen, beider Ende fällt vor die Zeit, in der echter Hellenismus bekannt wurde: Sie ahnten ihn, aber sie haben ihn nicht mit leiblichen Augen gesehen.

3908. Englische Baumeister.

Die Folgen der Vertiefung in die klassische Antike, in neuen, den Palladio ersetzenden Vorbilder zeigten sich zunächst in England in noch gesteigerter Strenge des Stilempfindens. James Paine (geb. 1725, † 1790) errang um 1750 die erste Stelle unter den Londoner Architekten. Er ist einer von jenen Meistern, die mit besonderem Eifer die palladianische Kunst, auf die Landsitze der Edelleute hinaustrugen. Inmitten der großen Parks verwirklichte man die Gedanken, die meist für die Umgegend von Vicenza erdacht worden waren. An stattliche geschlossene, mit Säulenhallen geschmückte Wohnhäuser legen sich Säulengänge, die zu den Flügelbauten führen; ein kräftiges Gefühl für die Bedeutung der Wagrechten, eine sichere Behandlung der Massen, ein großer monumentaler Zug ist diesen Bauten eigen, wenn ihnen zwar auch Frische der Erfindung, Sonderart zumeist abgeht. Robert Taylor (geb. 1714 † zu London 1788), von Haus aus Bildhauer, bewegte sich in ähnlichen Bahnen; George Dance der Ältere (geb. 1695, † zu London 1768), seit 1735 Stadtarchitekt von London, schuf in dem Mansion-House mit seiner nach vitruvischer Regel erbauten ägyptischen Halle in der Stadt ein Hauptwerk dieser Richtung: schlicht, groß, ganz erfüllt von palladianischem Geist. Aber diese Künstler wurden bald überholt durch James Stuart (geb. 1713, † 1788), den Erbauer von Litchfield-House in St. James Square und Erneuerer von Greenwich Hospital nach dem Brande von 1763, sowie namentlich durch des Schotten William Adam Söhne Robert Adam (geb. zu Kirkaldy 1728, † zu London 1792) und James Adam († 1794), die in einer Reihe von großen Werken die griechische Antike in die Baukunst einzuführen suchten. Die Londoner Bautengruppe Adelphi Terrace (seit 1768), zahlreiche große Landhäuser und städtische Wohngebäude in neugriechischem Stil fanden um ihrer stilistischen Reinheit, ihrer schlichten Größe willen die Bewunderung der Zeitgenossen, wohl aber auch in der von Chambers vertretenen älteren Schule entschiedene Gegner. Dessen Hauptwerk, das Schloß Somersethouse in London, ist noch in einem Stil gehalten, der sich mit dem deckt, was damals in Vicenza in treuer Nachahmung der Werke des großen Stadtsohnes geschaffen wurde. Hatten doch die Engländer durch Giacomo Leoni schon 1726 eine großartige Ausgabe der Werke Palladios ins Leben gerufen. Die Adam setzten dem jenen Stil entgegen, der in Frankreich und im Anschluß an dieses in Deutschland Empire genannt wird. Die Herausgabe ihrer Bauten und Entwürfe in einem besonderen Werk (1773) hat mit am stärksten für die Verbreitung dieser strengen, trockenen, aber durch seine Sorgfalt doch wieder anheimelnden Kunstweise gewirkt; die jener des Kent gegenüber als eine Erfrischung nach einer Zeit absichtlicher Ernüchterung, als ein neues Aufnehmen der Schmuckformen des griechischen Tempelbaues zur Belebung der kalten Linien und Massen der vorhergehenden Zeit erscheint.

Vergl. I. S. 307, M. 958.

3909. Die Adam.

3910. Stimmungswerte.

Doch fehlte dieser Kunst nicht das malerische Empfinden. Jeder ihrer Förderer suchte es, den klassischen Bau in die Umgebung zu stimmen, die Gartenanlagen mit ihnen in Einklang zu bringen, das Haus mit den Berglinien und Waldformen, mit den weiten Wiesen und grünen Wiesenflächen künstlerisch zu verbinden, ihm einen bestimmten Grundton zu geben. Gelang es doch George Dance dem Jüngeren (geb. 1740, † zu London 1825) selbst einem Gefängnis, dem von Newgate in London (1770—1782), einen echten starken Stimmungswert zu verleihen; den Ausdruck des schauerlich Ernsten mit wirksamen Mitteln zu erreichen. Ähnlich schuf in Dublin James Gandon (geb. zu London 1742, † zu Dublin 1824)

großartige Nutzbauten, errichtete James Wyatt (geb. zu Burton Constable 1748, † zu Marlborough 1813) Werke in griechischem Stil, freilich schon neben solchen gotischer Richtung.

3911. Friedrich der Große. Vergl. S. 614, N. 3865.

Wie König Friedrich der Große den Regungen der französischen Bildung eifrig zu folgen bemüht war, so folgte er auch bald der dort den Ton angebenden Vorliebe für englisches Wesen. In seinem Kreise, in dem sich ein Marschall Keith, ein Mann von so umfassender Kunstbildung wie Algarotti befanden, in dem Voltaires Geist ständig zu Gaste war, auch wenn der Philosoph selbst in Ungnade sich befand, mußte der Umschwung sich bald geltend machen. Während in der Inneneinrichtung der Schlösser französisches Rokoko entschied, die Bildhauer und Maler von jenseits dem Wasgau bezogen wurden, wendete sich die Baukunst brittischen Anregungen zu.

Das Forum Friderici, das Knobelsdorff bald nach dem Regierungsantritt des Königs entwarf, geht im wesentlichen auf englische Anregungen zurück: Das allein (bis 1743) zur Ausführung gelangte Berliner Opernhaus zeigt klar die Formen, die durch Campbells Veröffentlichungen Gemeingut Europas geworden waren; nicht minder die dem Pantheon nachgeahmte Hedwigskirche (1747 wohl von Jean Legeay entworfen) und das Palais des Prinzen Heinrich (1754). Die Architekten, die in Berlin arbeiteten, neben dem bald in Ungnade fallenden Knobelsdorff der Niederländer Johann Boumann der Ältere, die Deutschen Johann Friedrich Grael, Friedrich Wilhelm Dietrichs und andere Meister von tüchtigem Können mehr, traten bald hinter dem starken Eigenwillen des von den Leistungen seiner Baubeamten unbefriedigten Königs zurück; dieser verschaffte sich die Pläne aus dem Auslande, so für das Neue Palais in Potsdam (1763 begonnen); ja er gab Blätter aus englischen Publikationen, namentlich Entwürfe Palladios, als Vorbild an die Baulustigen aus, nach dem in Potsdam eine Reihe von Schauseiten an bürgerlichen Wohnhäusern errichtet werden mußten. Auch die später herangezogenen Baumeister, Johann Gottfried Büring (geb. zu Berlin 1723, † ?), Heinrich Ludwig Manger (geb. zu Ritscher 1728, † zu Berlin 1789), befriedigten ihn nicht. Ein Schüler des jüngeren Blondel, Charles de Gontard (geb. zu Mannheim 1731, † zu Berlin 1791?), der vorher in Bayreuth thätig gewesen war und 1765 nach Berlin kam, errichtete den sogenannten Communs (1765 bis 1769) am Neuen Palais in Potsdam im Pariser Klassizismus der Zeit des Servandoni und baute in den Kuppeltürmen des Gensdarmenmarktes zu Berlin (seit 1780) Anlagen, die sich fast ganz mit dem gleichzeitigen englischen Geschmack decken: Man vergleiche sie mit der etwa gleichzeitigen Kuppel des Kapitols zu Washington, des 1793 begonnenen, 1827 vollendeten, seit 1851 erweiterten Riesenbaues von strengster klassischer Bildung, einer Schöpfung des Architekten Thornton, um zu erkennen, wie weite Kreise der Klassizismus zu einheitlichem Schaffen umspannte. Die Schule Gontards äußerte sich später noch in den Werken von Georg Christian Unger (geb. zu Bayreuth 1743), namentlich in stattlichen von ihm errichteten Wohnhäusern in Berlin.

Vergl. S. 596, N. 3837.

Vergl. S. 576, N. 3786.

Der Nachteil in Friedrichs des Großen Schaffen lag darin, daß er nicht im Zusammenhang mit dem eigenen Volk blieb. Unzufrieden mit dem Heimischen, griff er unruhig nach dem für besser gehaltenen Fremden. Wählte er doch für die Berliner Bibliothek (seit 1775 erbaut) den für jene Zeit ganz veralteten Plan Fischers von Erlach für die kaiserliche Burg zu Wien.

Das eigentlich Wertvolle im deutschen Schaffen der Zeit vermochte er nicht zu würdigen. Es lag ebensosehr formal wie geistig außerhalb des Kreises seiner Ziele. Dem protestantischen Kirchenbau gelang damals neben manchem Unfertigen und Halben doch noch ein Werk wie die große Hamburger Michaeliskirche (1751—1762) von Ernst Georg Sonnin (geb. zu Mertensdorf 1709, † zu Hamburg 1794), die zwar in der Formenbehandlung schwer-

3912. E. G. Sonnin.

fällig und unbeholfen, doch in der Raumausbildung und hinsichtlich der Erfüllung des Zweckes als eines der selbständigsten Werke der Zeit hervorgehoben zu werden verdient. Freilich drängte die ganze Entwicklung mehr und mehr auf Formrichtigkeit und Erfüllung altertümelnder Gesetze: Die Kirche wurde mit Vorliebe als Tempel ausgebildet; man verlernte, die Türme zu bilden; man quälte sich, die Innenräume in Einklang mit den Regeln des Vitruv und dem Innenbau griechischer Tempel zu setzen; man hoffte immer mehr, durch einen ideal schönen, also klassischen Bau Gott besser zu dienen als durch ein für die Gemeinde und ihr Gebet geeignetes Haus.

3913. Hessen.

War die Höhe der geistigen Bildung für Friedrich den Großen der Grund, englischen Anregungen sich zu erschließen, so sprachen dafür nicht minder politische Gründe. Die Bundesgenossenschaft während des siebenjährigen Krieges, die Beziehungen Englands zu Hannover, zu den benachbarten Staaten, namentlich in der Zeit des nordamerikanischen Bürgerkrieges, spielten hierbei eine wichtige Rolle.

Vergl. S. 598, N. 3841.

Der Hof zu Kassel trat künstlerisch hervor. Sein Architekt Simon Louis Du Ry, obgleich einer landsässigen Sippe angehörig Schüler der Pariser Akademie, begann im Museum Fridericianum (1769—1779), dann mehr noch im Auethor (1782) und in dem Lodge genannten Lusthaus zu Neundorf dem neuen Stil zu huldigen; nachdem er vorher im Schloß Wilhelmsthal noch eine Probe feinsten Rokokos geliefert hatte. Seit 1785 begann der Neubau am Schloß Wilhelmshöhe, in dem zuerst der Geist Adams und der englischen Gartenromantik im Vollakkord anschlägt. Heinrich Christof Jussow (geb. zu Kassel 1754, † daselbst 1825) löste hier den älteren Meister ab, der nur widerstrebend den Wünschen des Hofes gefolgt war.

3914. Dresden.

Vergl. S. 580, N. 3800.

Die Dresdner Verhältnisse sind bereits geschildert worden. Durch Krubsacius war der klassische Geist in der Architektur geweckt, jedoch mehr mit Hinneigung zu Frankreich und der Blondelschen Schule als mit einer solchen nach England und dem Hellenismus zu. Erst in Friedrich Wilhelm Freiherr v. Erdmannsdorf, einem vom Geist der Empfindsamkeit berührten Manne, der England, Frankreich und Italien bereiste und überall mit der vornehmen und gelehrten Welt in Beziehung getreten war, machte sich der Hellenismus englischer Auffassung in Deutschland geltend. Das Gartenhaus, das er im Park zu Gotha schuf, dürfte der älteste Bau echt dorischen Stiles in Deutschland sein. Die gotischen Bauten und die Gartenanlagen von Dessau zeigen, daß die Anregung seines Schaffens wesentlich von England ausging. Neben ihm hatte Christian Traugott Weinlig (geb. zu Dresden 1739, † daselbst 1799) weniger durch seine Bauten als durch seine schriftstellerische Thätigkeit einen starken Einfluß auf die Geschmacksumwandlung; ähnlich jenem, den David Gilly (geb. zu Schwedt 1748, † zu Berlin 1808) in Berlin ausübte. Gleicher Richtung gehörte Johann Andreas Gärtner (geb. zu Dresden 1745, † zu Würzburg 1826) an, dem Würzburg eine Anzahl ausgezeichneter Inneneinrichtungen verdankt. Die Ungunst der Zeiten verhinderte diese Künstler, ihr Planen in künstlerische Thaten umzusetzen. Glücklicher war das folgende Geschlecht. So Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer (geb. zu Stuttgart 1746, † daselbst 1813), der in Hohenheim, Solitude und in Stuttgart selbst sich zu bethätigen Gelegenheit fand, und sein Schüler Nikolaus Friedrich Thouret (geb. zu Ludwigsburg 1767, † zu Stuttgart 1845), der die Anlage des Stuttgarter Schloßgartens schuf und in Weimar unter Goethes Aufsicht das Theater und am herzoglichen Schloß baute. Franz Thurn (geb. zu Giesing 1763, † zu München 1844) und Nikolaus Schedel (von Greifenstein, geb. zu Waidhaus 1752, † zu München 1810) haben dem München der vornapoleonischen Zeit seinen Grundzug gegeben: Eine müde, aber vornehme Nüchternheit. In einer Reihe mit ihnen steht Friedrich Weinbrenner (geb. zu

Vergl. S. 614, N. 3885.

3915. Süddeutschland.

Vergl. S. 599, N. 3844.

Karlsruhe 1766, † daselbst 1826), dessen Schaffen namentlich in der Zeit nach den Freiheitskriegen Bedeutung gewann: In Dresden und Italien gebildet, entwarf er mit einer gewissen Größe in der Empfindung, doch in schweren, wenig eigenartig gebildeten Formen. Karlsruhe beherbergt mehrere seiner nüchternen, aber gutkomponierten Bauten. Als letzter schließt sich dieser Gruppe Karl von Fischer (geb. zu Mannheim 1782, † zu München 1820) an, dessen Hoftheater in München (1811—1818) ein Werk ausgezeichneter Gruppierung, wenngleich nüchterner Ausbildung ist (1823—1825 erneuert).

3916. Venedig.

Immer noch blieb Italien das Land der Sehnsucht aller dieser Künstler, immer noch spielte bei ihrem Planen die zeitgenössische Kunst der Italiener eine große Rolle. Auch dort hatte sich in kräftigen Schritten eine Umbildung zum Klassizismus vollzogen.

Mit der Wende zum 18. Jahrhundert begann wohl zuerst in Venedig sich das palladianische Gewissen zu regen. Die Bildnerei bereitete sich vor, einen Canova zu zeitigen; die Malerei hatte in Tiepolo ihre Blüte und ihre Wiederaufnahme alter Gedanken. Wie es scheint, war es ein Künstler vom Lawisersee, der zuerst diesem Gewissen Folge gab: Der wohl aus Berninis Schule kommende Domenico Rossi. Denn diese Schule und namentlich jene des Comasken Carlo Fontana, war den heftigen künstlerischen Ausschreitungen gegenüber, die das Barock Venedigs durchzumachen hatte, immer noch die Vertreterin schlichterer, strengerer Gestaltungen. Rossis akademisch kalte Schauseite der Kirche S. Stae (1709) und namentlich der Bau der Venetianer Jesuitenkirche Sta. Maria (1715 bis 1728), eine Nachbildung des Gesu in der Sprache des Palladio und echt venetianischer Innenpracht mit reichsten Marmorvertäfelungen. Den Altar dazu, ein Prunkbaldachin über gewundenen Säulen, schuf Giuseppe dal Pozzo, der Bruder des berühmten Jesuiten. Giovanni Battista Fattoretto stellte dann die ruhmredige Schauseite vor den Bau. Andrea Cominellis sehr schöne vornehme Schauseite des Palazzo Labia (seit 1720), die in Albertis Palast für Düsseldorf formal wiederzufinden ist, Giorgio Massaris Sta. Maria del Rosario (genannt S. Gesuati, 1726—1743) und andere Bauten mehr verkünden die Rückkehr des Strebens nach innerem Maß, Einfachheit der Verhältnisse, nach der vornehmen Ruhe, die einst der große Venetianer von hier aus der Welt als höchstes Ziel der Baukunst anpries. Aber der Unterschied macht sich dem schärfer Beobachtenden bald geltend. Die alte Schlichtheit war Selbstzucht, die neue ist Ermüdung; die Formen gleichen sich, sie sind aber aus anderem Geiste erstanden. Massaris Zeitgenossen und Schüler: Giovanni Scalfurotto, Bernardino Miccarucci († 1798) und Tommaso Temanza (geb. zu Venedig 1705, † daselbst 1789) erfüllten sich mehr und mehr mit dem Geist der heimischen Renaissance. Temanza wurde ein einflußreicher Kunstgelehrter, der das Leben der venetianischen Architekten des 16. Jahrhunderts mit Sachkenntnis und Eifer beschrieb und auf deren Schöpfungen als ausgezeichnete Vorbilder hinwies. Der schon in Paris und London gebildete Giovanni Antonio Selva (geb. zu Venedig 1753, † daselbst 1819) vollendete dann für Venedig die Einkehr in den Klassizismus: Seine Theater, della Sta. Fenice in Venedig (1800—1806) und in Triest, seine schlichten Kirchen, so die für Canova erbaute in Possagno, geben Zeugnis hierfür.

Vergl. S. 343, M. 3139.

Vergl. S. 552, M. 3720.

3917. Vicenza.

Von besonderer Wichtigkeit ist die auf dem oberitalienischen Festlande gepflanzte Verehrung Palladios. Vicenza fand nach kurzem Abfall zum Barock seine Stimmung wieder, begann sich aufs neue als die Schatzkammer klassischen Geistes zu fühlen. Man nahm die Bauart des Meisters auf, dessen Ruhm der Stadt immer wieder neue Gäste zuführte, sie mit der ganzen kunstsinnigen Welt in Verbindung brachte. Neue Paläste entstanden im Geist der alten, eine Lehranstalt wurde eingerichtet, an der klassisch gebildete Architekten lebten, die sich den Ehrentitel Scamozzi beilegten: So Enea Arnaldi (geb. 1716, † 1794),

Ottavio Bertotti (geb. 1726, † 1790), der Herausgeber eines neuen Stichwerkes über Palladio, Ottone Calderari (geb. 1730, † 1803). Jeder von diesen hinterließ Bauten, die heute noch zum Teil unter Palladios Namen gehen.

3918. Verona.

Die Nachbarstädte nahmen diese Anregungen auf. Alessandro Conte Pompei (geb. zu Verona 1705, † 1772) führte den palladianischen Stil nach Verona. Dort fand er gut vorbereiteten Boden. Francesco Bianchieri (geb. 1662, † 1729), der Berater der Päpste bei der Anlage ihrer Museen, der Leiter erfolgreicher Ausgrabungen in Rom, war Veronese; Scipione Marchese Maffei (geb. 1675, † 1755) hatte in gleichem Sinn Verona selbst durchforscht und war weitergreifend zu einem der anregendsten Vertreter klassischer Kunstschulung geworden. Er schenkte Verona seine sorgfältig geordnete Antikensammlung und schuf eine Schule von Gelehrten, die bald ein Netz von Untersuchungen über Oberitalien breiteten. Ludovico Antonio Muratori (geb. 1672, † 1750) nahm die Forschung der mittelalterlichen Bauwerke auf und trat mit Entschiedenheit für den guten Geschmack der Alten ein. Als Bibliothekar in Mailand erwarb er sich eine weitgreifende allgemeine Kenntnis der Bestrebungen der Zeit. Ähnlich Paolo Maria Paciaudi (geb. 1710, † 1785), der christliche wie antike Archäologie mit gleichem Eifer betrieb.

3919. Mailand.

Der Mittelpunkt der späteren Entwicklung wurde Mailand, wo der Architekt Giuseppe Piermarini (geb. zu Foligno 1734, † daselbst 1808) in einer Reihe stattlicher Bauten (Teatro della Scala 1776—1778, Palazzo della Corte reale 1771—1778) die Schule des Vanvitelli vertrat, eine Richtung, in der ihm später sein Schüler Leopold Polack folgte (Palazzo della Villa reale, seit 1790). Auch hier wurde die Kunst zusehends strenger und schlichter. Der Kupferstecher und Bildhauer Giocondo Albertolli (geb. zu Lugano 1742, † 1825?) war es vorzugsweise, der durch seine berühmten Ornamentzeichnungen (seit 1782) Einfluß auf das allgemeine Schaffen gewann. Er wirkte mit an dem prachtvollen Triumphbogen, den Luigi Cagnola (geb. zu Mailand 1762, † 1833), ein Künstler römischer Schule, seit 1807 in Mailand errichtete, dem Arco del Sempione (della Pace), einem der berühmtesten dieser Werke aus der napoleonischen Zeit. Eigenartiger, geistreicher ist Benedetto Conte Alfieri, der Erbauer des merkwürdigen Turms von S. Gaudenzio in Novara, einer Übertragung des Systems der Kuppel von St. Paul in London auf die schmale Fläche eines Turmes. In Turin und Genf finden sich weitere Werke seines Entwurfs.

3920. Italiener im Ausland.

In gleichem Geist schuf Giacomo Quarenghi (geb. zu Bergamo 1744, † zu Petersburg 1817), von Haus aus Maler, aber als Schöpfer des Eremitage-Theaters und zahlreicher anderer Bauten in Petersburg einer der für den russischen Klassizismus maßgebenden Meister; ebenso wie Pietro Nobile (geb. zu Campestro im Tessin 1774, † in Wien 1854), der führender Architekt klassischer Schulung in Österreich wurde. Sein Burgthor in Wien ist ein Werk von schweren wuchtigen Formen, doch vornehmer Haltung. Giovanni de Salucci hat bis 1845 in Württemberg die Oberleitung an den Staatsbauten bewahrt und im Schloß Rosenstein bei Stuttgart eine kräftige Schöpfung im Stil entschiedenster Klassizität hergestellt.

3921. Genua.

Genua wahrte sich stärker einen örtlichen Zug. Hier reichte das italienische Schaffen mit dem französischen sich die Hand. Charles de Wailly (geb. zu Paris 1729, † daselbst 1798) hat hier im Palazzo Spinola sich bethätigt, indem er versuchte, dem Vorhandenen sich anzuschließen. Maßgebend war ihm weniger Palladio als Alessi und zwar verstand er so vortrefflich sich in den Geist der Renaissance einzuarbeiten, daß selbst die Kenner des 19. Jahrhunderts über das Alter damals geschaffener Werke getäuscht wurden. Dort ist Simone Cantoni (geb. zu Muggio 1736, † zu Gorgonzola 1818) der Wiederhersteller des Guten Geschmacks und Andrea Tagliafichi (geb. zu Genua 1729, † daselbst 1811) der

eigentliche Vollender des neuen Renaissancestiles: Am Palazzo Ducale, der nach dem Brand von 1777 neu aufgerichtet wurde, an den zahlreichen neuen Villen, namentlich aber an vornehm durchgeführten Treppenanlagen und Inneneinrichtungen erkennt man die fortschreitende Verfeinerung nach der Richtung und dem Geist der Alten.

3922. Bologna.

Die Künstler Bolognas entwickelten sich aus der Schule des Carlo Francesco Dotti gleichfalls zu feinen Nachempfindern der Renaissance. Dessen Sohn Giacomo Dotti, der auch als Holzbildhauer thätige Carlo Bianconi, namentlich aber Angelo Venturoli (geb. zu Bologna 1749, † daselbst 1820) bauten im Geiste der alten Meister, doch in immer strenger werdenden Formen, Villen, Paläste und auch einzelne Kirchen, die oft in hohem Grade der Feinheit des 16. Jahrhunderts sich nähern. Allerdings begann es gegen Ende des Jahrhunderts unter dem Druck der Verhältnisse mehr und mehr an Aufträgen zu fehlen. Ähnlich der in Bologna gebildete Giuseppe Maria Soli (geb. zu Vignola 1745, † 1822), der an die Westseite des Markusplatzes in Venedig den Palazzo Reggio stellte und den herzoglichen Palast zu Modena ausbaute. In Florenz wirkte ähnlich Nicolo Gaspare Paoletti, in Rom vor allem Raffael Stern († 1821). Sein Vater Johann Stern gab ein Buch über eines der Hauptwerke der Renaissance in Rom, die Villa Papa Giulio, heraus. Das gab wohl den Anstoß für die Richtung, die er im Bau des von ihm geschaffenen Flügels des vatikanischen Museums einschlug: Eine feine Durchdringung klassischer Form im Geiste der Renaissance. Pasquale Belli (geb. zu Rom 1752, † zu Rom 1833) vollendete den Bau und baute die Gruft unter S. Francesco zu Assisi (1818) in klassischem Stil. Sein Schüler Francesco Camporese (geb. zu Rom 1763, † daselbst 1822?) arbeitete in gleichem Sinne an der Aufdeckung der alten Baureste wie an der Schmückung der ewigen Stadt.

Vergl. S. 516, N. 3617.

3923. Mittelalterliche Stile.

Aber schon meldete sich in Italien die Aufgabe, dem Mittelalter erneute Aufmerksamkeit zuzuwenden. 1805 befahl Napoleon, daß der Mailänder Dom ausgebaut werde. Den Entwurf hierzu lieferten Carlo Amati (geb. zu Monza 1776, † 1852) und Giuseppe Zanoja. Wenn es den beiden auch nicht gelang, sich in die feineren Gebilde der eigenartigen gotischen Formen des Baues hineinzufinden, so ist ihr redliches Streben doch unverkennbar. Der Mittelturm und die westliche Schauseite sind ihr Werk. Was aber Amati eigentlich erstrebte, das hat er in der Kirche S. Carlo (1836—1847) niedergelegt, einer klaren, aber nüchternen Nachbildung des Pantheon in Rom.

3924. Frankreich.

Ein langer Stillstand, herbeigeführt durch die Napoleonischen Kriege und die darauf einsetzende erneute politische Zerstückelung Italiens, folgte auf diese letzten Anstrengungen der italienischen Baukunst. —

3925. Servandoni.

Die Franzosen führte einem neuen Klassizismus ein schon genannter Schüler Panninis zu, Giovanni Nicolo Servandoni, der noch als Italiener zu gelten für gut fand. Er unterscheidet sich ganz wesentlich von den älteren Meistern der Pariser Bauakademie dadurch, daß ihm die antike Form eine Forderung der Stimmung, nicht der Ästhetik war. Vor allem arbeitete er für das Theater, für die Bühne. Von hier aus redete er zu ganz Europa. Er schuf den Gestalten Voltaires den klassischen Hintergrund, setzte das Architekturbild in seinen einfachen großen Linien in Dekoration um und endlich die Dekoration in den Monumentalbau. So entstand seine berühmte Schauseite der Kirche St. Sulpice (1732—1745) im Wettbewerb mit dem großen Rokokomeister Meissonier: Ein hartes Aufeinanderplatzen zweier Kunstformen, wie es kaum je stärker sich ereignete: Die liebenswürdigste, lustigste, unkirchlichste Kleinarbeit neben einer kalten, ernsten, nicht minder unkirchlichen Großredigkeit. Rasch schwenkten die Franzosen zum Großen Geschmack über: Zuerst die feinen Leute am Hof, die Pompadour und ihre Umgebung: Der Kupferstecher Charles Nicolas Cochin (geb. zu Paris 1715, † daselbst 1790), der selbst in Collots Art arbeitete, wagte es

Vergl. S. 617, N. 3892.

Vergl. S. 590, N. 3824.

3926. Kämpfe mit dem Rokoko.

schon 1737, gegen das Rokoko öffentlich aufzutreten, gegen die Neigung, alle Form zu runden und zu schweifen, alle Gegensätze zu übertreiben. Der Bruder der Pompadour, die sich selbst künstlerisch bethätigte, der Marquis de Vandrieres wendete sich 1748 mit mehreren Künstlern nach Italien, um dort die neuen Ausgrabungen zu studieren: Cochin schrieb über Herculaneum (1755), Soufflot über Pästum (1764).

3927. Paris.

In Paris kam nun eine neue Kunst auf, die gern auf Perrault und den ältesten Blondel zurückgriff. Ein Wettbewerb um einen Platz für das Denkmal Ludwigs XV. (1748), vom Könige selbst ausgeschrieben, brachte diese Richtung und ihre Vertreter zum Siege. Aus den ausschweifendsten Plänen reifte endlich der heutige Concordienplatz (1753) heraus, den Jacques Ange Gabriel (geb. 1699, † zu Paris 1782) ausführte. Die feierliche, vornehme Architektur der anstoßenden Bauten (Garde Meubles 1762—1770) mit ihren Säulenordnungen über einem gequaderten Erdgeschoß, ihrer gesucht einfachen Regelrichtigkeit trafen die Wünsche aller, die von nun an aufs neue, wie vor dem Auftreten Op den Oorts im Rokoko und Barock den Feind echter Kunst sahen. Im Schloß Petit Trianon (1771—1776) errichtete Gabriel ein sehr merkwürdiges Werk: Die Größe zeigt sich übertragen auf bescheidene Verhältnisse, sie suchte und fand Anschluß an die Anmut.

Vergl. S. 589, R. 3822.

3928. Die Provinz.

Aber im allgemeinen blieb die Kunst in den Bahnen des Großen. Die Provinzstädte öffneten sich ihm: Die riesigen Plätze in Bordeaux zeigen eine Fülle großartiger Bauten, ohne daß diese wesentlich von einander unterschieden sind. Das große Theater (1777—1780) von Louis Nicolas Victor (geb. zu Paris 1731, † daselbst 1800) ist streng klassisch empfunden, sichtlich in der Absicht geschaffen, den Alten nachzueifern. Doch immer noch hielt man das Eigene, Moderne unendlich höher, als das für vorbildlich gefeierte Alte selbst: Unbesorgt brach man den größten Römerbau in Frankreich nieder, die Piliers de tutelle, um dem ihm nachgeahmten Theater Raum zu schaffen. In Metz errichtete Jacques Francois Blondel († 1774) ein außerordentlich vornehmes Thor strengster Auffassung vor dem gotischen Dom (1900 abgebrochen). In Lyon fand Jacques Germain Soufflot (geb. zu Nanzig 1709, † zu Paris 1780) zuerst ein Feld seiner Thätigkeit. Das Hotel Dieu (1737) erweckte die Bewunderung der Zeitgenossen wegen der Kraft, mit der die Riesenfronten in die schlichtesten Formen gepreßt wurden. Man rief den Meister nach Paris, als es galt, dort der heiligen Genoveva eine große Kirche zu errichten: Er schuf seit 1764 den Prachtbau, den die Revolution zum Pantheon machte: Wer je vor den nur durch Quaderungen gegliederten gewaltigen Mauerflächen der Seitenansichten dieses Baues stand, wer ihn in seinem streng schematischen Grundriß studierte, wer die vornehme Ruhe seiner Kuppel auf sich wirken ließ und dabei zurückdenkt auf die Kunst, die in Paris ein Menschenleben früher herrschte, der hat den stärksten Eindruck vom Wandel der Dinge, vom Umschwung der Anschauungen, von der Revolution des Geistes. Diese Kirche ist rein idealistisch; der gottesdienstliche Zweck ist völlig beiseite gelassen; die Absicht ist nur der vollendet klare, formreine Bau, die klassische Schönheit.

Vergl. I. S. 274, R. 862.

3929. Soufflot.

Eine zweite Kirche wurde in gleichem Jahre begonnen, die Madeleine des Pierre Contant d' Yvri (geb. zu Ivry 1698, † zu Paris 1777). Die Revolution unterbrach den Bau. Napoleon I. ließ ihn durch einen neuen ersetzen. Sie bildete einen weiteren Schritt zur Klärung des Geschmackes nach der Richtung der vornehmen Einfachheit.

3930. Laugier.

Diese vollzog sich vorzugsweise auch auf litterarischem Gebiet. Man begann sich der eigenen älteren Meister zu entsinnen; Mansart der Ältere, Blondel, Perrault, ja über sie hinaus, die Meister des 16. Jahrhunderts begannen wieder die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen. Namentlich aber suchte man im Geiste Rousseaus die Baukunst verstandesmäßig auf bessere Grundsätze zurückzuführen: Vitruvs Angaben, daß die griechischen Ordnungen ihren Ursprung an der Hütte genommen hätten, boten hierzu die beste Anknüpfung. Im Jahr 1755

erschien das Werk eines Jesuiten, Marc Antoine Laugier (geb. 1713, † 1769), der mit schärfster Schlußfolgerung alle Bauformen daraufhin prüfte, ob sie mit jener Hütte in geistigen Zusammenhang zu bringen seien, und zu dem Schluß kam, selbst die römische Baukunst sei voller Unverstand, voller Fehler. Man müsse sie daher durch eine zum äußersten getriebene Abklärung der Form von Willkür und Ausschweifungen reinigen. Lange vor dem Ausbrechen der Revolution machte sich deren Geist in dem Buche des merkwürdigen Mannes für das Bauwesen bemerkbar.

3031. Die Kunst der Revolution.

In raschem Entschlusse folgten die Franzosen diesen Anregungen. Schon seit 1769 baute Servandonis Schüler, Jean Francois Chalgrin (geb. zu Paris 1739, † daselbst 1811), die Kirche St. Philippe du Roule im Sinn antiker Tempel: Es ist derselbe Meister, der später für Napoleon I. im Arc de l'Etoile (1806 begonnen) die Griechen und Römer durch schlichte Größe zu übertrumpfen suchte und wirklich in vornehmer Massenverteilung das Mittel fand, einen fast ungegliederten Riesenbau zu einem wirkungsvollen Kunstwerk zu erheben. Jacques Denis Antoine (geb. zu Paris 1733, † 1801) schuf in seinem Hauptwerke, dem Hotel des Monnaies (1771, 1871 abgebrannt), ein kräftiges wohlabgewogenes Werk einer hellenisierenden Renaissance, das ein Seitenstück in dem riesigen Schloß zu Coblenz fand, das Michel d'Jxnard (geb. zu Nimes 1723, † zu Straßburg 1795) seit 1777 für den Kurfürsten Clemens Wenzeslaus von Trier erbaute: Die vornehme Ruhe der Säulenordnungen und das geschickte Abwägen muß auch hier das Fehlen alles unmittelbar Anmutenden ersetzen. Jxnards Kloster und die das Pantheon nachahmende Kirche St. Blasien (1770 begonnen) im Schwarzwalde zeigen den Meister vielleicht noch reifer in seinen großen Absichten und seiner strengen Enthaltsamkeit gegen jeden Schmuckreiz. Eines der feinsten Werke dieser Art ist die Ecole de Medecine (seit 1769) zu Paris, die Jacques Gondouin (geb. zu St. Ouen 1737, † zu Paris 1818) schuf und die man als das klassischste Werk des 18. Jahrhunderts feierte. Eine ausgezeichnete Leistung ist auch Pierre Rousseaus (geb. zu Nantes 1750, †?) Palais Salm (seit 1786, jetzt Legion d'Honneur, mehrfach umgebaut) zu Paris.

3032. Die Theoretiker.

Immer mehr packte die Pariser Künstler das Streben, die Grundlagen der Baukunst zu erweitern. Seit Soufflot und Clerisseau die Wege gewiesen, begannen die Franzosen sich rege an der wissenschaftlichen Arbeit zu beteiligen, zumal die staatlich unsicheren Verhältnisse das Schaffen zu beeinträchtigen begannen. Clerisseau widmete sich den eigenen Altertümern in der Provence, Gondouin wollte die Ruinen der Villa Hadrians erwerben und wieder herstellen, Quatremere de Quincy gab seit 1788 sein Dictionnaire d'architecture heraus, in dem es mit scharfer Kritik jeder Abschweifung von der klassischen Regel das Urteil sprach. Die schriftstellerische Thätigkeit von Neufforge (um 1750), Jean Charles Delafosse (geb. zu Paris 1734, † daselbst 1789); von Charles Francois Viel (geb. zu Paris 1745, † 1819), dem Erbauer von Nutzbauten, die um ihrer Regelmäßigkeit willen berühmt waren, der auch seit 1797 ein Lehrbuch seiner Kunst herauszugeben begann; von Charles Pierre Joseph Normand (geb. zu Goyencourt 1765, † zu Paris 1840), der eine vielseitige Thätigkeit nach dieser Richtung entwickelte, indem er zuerst die neu entdeckten griechischen Bauten zur Feststellung der klassischen Ordnungen verarbeitete, — all diese Bestrebungen, denen das Streben nach Vereinfachung der Kunst gemeinsam ist, wirkten als klar erkennbarer Rückschlag gegen die Ausschreitungen des Barock und Rokoko. Mehr und mehr versank dieses in eine Verachtung, die um so tiefer wurde, je tiefer sich die Grundsätze des gereinigten Geschmackes in die Massen einlebten.

3033. Das Kaiserreich.

Die Republik und das Kaiserreich mit ihren gewaltsamen Anlehnungen an die Antike forderten diesen Geschmack. Napoleon I. war als neuer Konsul und Imperator eifrig bemüht,

alte Baugedanken aufzunehmen. So den der Triumphbogen. Seit den Tagen Perraults und Blondels war diese Schmuckform immer wieder angeregt worden, öfter auch zur Durchführung gelangt. Nun erhielt Paris außer dem Arc de l'Etoile noch einen zweiten, dem Vorbild des römischen Konstantinusbogen nachgeahmten: den Arc du Carrousel im Hof der Tuilerien, den 1806 Percier und Fontaine entworfen und begonnen. Er ist neben Chalgrins etwa gleichzeitiges Werk gehalten ein erster Widerspruch gegen die übertriebene Formenstrenge. Der Mailänder Triumphbogen des Cagnola dürfte Einfluß auf den Neubau gehabt haben. Vergl. S. 626, N. 3319. Die beiden stets gemeinsam arbeitenden Meister Charles Percier (geb. zu Paris 1764, † daselbst 1838) und Pierre Francois Louis Fontaine (geb. zu Pontoise 1762, † zu Paris 1853) kamen von eingehenden, auch auf die Renaissance sich erstreckenden Studien aus Italien zurück und hatten außerdem die Werke des Engländers Adam sich zu eigen gemacht, deren Veröffentlichungen sie in Frankreich einführten. So schufen sie einen etwas bewegteren, als „neugriechisch“ gefeierten Stil, der namentlich auch bald im Kunstgewerbe sich bemerkbar machte. Auch hier folgten sie englischen Anregungen. Die politische Übermacht von Paris bewirkte bald, daß bei seinen Künstlern Bestellungen für Inneneinrichtungen aus fast ganz Europa eingingen; daß der nun so genannte Empirestil allgemein modisch wurde.

3934. Ehrensäulen.

Nicht minder bedeutend als die Anordnung von Triumphbogen war die Nachahmung der römischen Ehrensäulen: 1805 ordnete Napoleon I. den Bau der 43 m hohen, gleich der Trajansäule in Rom mit einem spiralförmigen Reliefbau umgebenen Vendomesäule in Paris an, die Jean Baptiste Lepere (geb. zu Paris 1761, † daselbst 1844) und Gondouin entwarfen. Namentlich in England wurde dieser Gedanke öfter wiederholt. So jene 38 m hohe für den Herzog von York (1830—1833) auf Carlton Terrace in London (von Benjamin Dean Wyatt), jene 44 m hohe für Nelson (1843) von W. Railton auf Trafalgar Square daselbst, jene für Wellington in Liverpool (von Lawson). Dann jene für die Schlacht bei Waterloo (von Laves) in Hannover (1826—1832), für den Kongreß von 1830 in Brüssel (1850 bis 1859), für König Wilhelm in Stuttgart (1841) und zahlreiche andere mehr.

3935. Die Tempelform.

Das wichtigste Ziel erschien aber den Künstlern die Herstellung des klassischen Tempels: Von diesem Wunsche ausgehend schien ihnen jede Art von Bau recht: Das Ständehaus zu Paris erhielt 1804—1807 durch Bernard Poyet (geb. zu Dijon 1742, † zu Paris 1824) eine Schauseite, die es als ein über hoher Treppenanlage errichteter Tempel erscheinen läßt; die Madeleinekirche, obgleich im Innern ein geistvoll, wenn auch kalt durchgebildeter einschiffiger Gewölbebau, wurde seit 1806 von Barthelemy Vignon (geb. zu Lyon 1762, † zu Paris 1846) nach außen als ein ringsum mit Säulen umgebener klassisch-korinthischer Tempel gekennzeichnet, dessen mächtige Abmessungen (108 : 43 m Grundfläche) mit den großen römischen Bauten wetteifern. Dasselbe Streben nach vollendeter Form veranlaßte den Architekten Alexandre Theodore Brogniart (geb. zu Paris 1739, † daselbst 1813) 1808 die Börse in gleiche Formen zu hüllen, wenngleich hier wesentlich andere Bedingungen für das Innere zu erfüllen waren.

3936. Franzosen im Auslande.

Die Erfolge der französischen Waffen und der Ruhm der Pariser Kunst führten immer wieder französische Künstler ins Ausland. Als Architekt des Königs Jerome von Westfalen erhielt Victor Grandjean de Montigny (geb. zu Paris 1776, † zu Rio de Janeiro 1850) in Kassel Bedeutung. Manche der vorzüglichen Einrichtungen im Schloß Wilhelmshöhe in ihrem vornehmen Empire gehen auf ihn zurück. In Würzburg war Nicolas Alexandre de Montfort-Salins († daselbst 1807) der leitende Baumeister. In Petersburg erntete Augustin Ricard de Montferrand (geb. zu Chaillot 1786, † zu Petersburg 1854) durch den Bau der gewaltigen Isaakskirche (seit 1818) hohen Ruhm. Die Gedenksäule für Kaiser Alexander I. (1834 geweiht) und viele andere Bauten zeugen von seinem Sinn für

ruhige große Massen. In München hat Jean Metivier (geb. zu Rennes 1781, † zu München 1853) sich als ein Vorbote strengerer hellenischer Kunstauffassung bewährt.

Dem gleichen künstlerischen Kreise gehört Albrecht von Montoyer (geb. zu Marimont, † zu Wien 1800), der 1785 die von Guimard begonnene Kirche St. Jacob von Kaltenberg in Brüssel vollendete, 1782—1784 für den Herzog Albert von Sachsen-Teschen das Schloß Laeken errichtete, in Wien für den Erzherzog Albrecht ein Palais (1801—1804) schuf; während Guimard das Palais de La Nation in Brüssel (1779—1783) in nicht minder strengem, großförmigem und kaltem Stil aufführte.

3937. Stellung zum Hellenismus.

Der französische Klassizismus hat sich nie ganz dem später herrschenden Hellenismus untergeordnet. Die Vertreter dieses Stiles haben stets die Fremdartigkeit der französischen Auffassung deutlich erkannt und sich dagegen gesträubt, den französischen Klassizisten den Lorbeer der Vollendung zuzubilligen. Vielmehr hatte man in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Eindruck, in Paris herrsche ein hohles Pathos, eine Anlehnung an das kaiserliche Rom; während man sich selbst hellenische Einfalt und athenische Schulung nachsagte. Die Unterschiede im Stil waren thatsächlich gering: Aber trotzdem war der Haß zwischen beiden Richtungen groß; so groß, daß man im 19. Jahrhundert in Deutschland der festen Überzeugung war, mit dem Überspringen der Kluft vom französisch-römischen zum englisch-deutsch-hellenischen Klassizismus vollziehe sich das Kommen einer neuen Kunst: Drüben sei das Lächerliche, Verachtenswerte; herüber eitel Schönheit, Tiefe, Vollendung!

In einer Beziehung mußte aber die Überlegenheit Frankreichs anerkannt werden, besonders von den Bestellern und Nutznießern: nämlich in der künstlerischen und technischen Schulung der Handwerkskräfte. Zu keiner Zeit gewannen die Moden von Paris eine solche Gewalt über Europa, nicht nur jene der Kleider, sondern auch die der Geräte, als im 19. Jahrhundert.

3937 a. Der Empirestil.

Man kann den Empirestil gleichmäßig in fast allen Kulturländern beobachten: Die Palmette, der Lorbeerzweig, die Akanthusranke, die Perlschnüre und Blattreihungen, die Sphinxe und Greifen der Antike herrschten nun überall: Die Wände, die noch vor kurzem in den feinen Linienschwüngen des Rokoko gegliedert wurden, teilten jetzt Pilaster und in die Zwischensäulen gestellte Flachbilder auf farbigem Grund. Die Decke gliederten geometrische Linien; die Füße der Tische wurden als Säulchen gebildet; die Öfen sind Säulenstümpfe, auf denen schönbauchige Vasen stehen. Die feinen Tönungen der Wandflächen verdrängt das Weiß und Gold, verdrängen jene Farben, die bei den Alten sich nachweisen ließen: das Rotbraun der Töpfereien, das tiefe Rot Pompejis, der Purpur; die aber alle vor der Gewalt des Weiß, der Nachahmung des höchst geschätztesten Kunststoffes, des Marmors, verschwanden.

Viel feine Hände sind noch thätig, diese in ihrer Zahl beschränkten Schmuckmittel um so sorgfältiger im einzelnen durchzubilden: In Deutschland sind die Einrichtungen der Schlösser Wilhelmshöhe, zu Würzburg, zu Münster edle Beispiele der Kunstweise, die nun Gemeingut der Nationen geworden war.

3938. Die Wiedergeburt der Antike.

Ein wunderbarer Traum schien sich erfüllt zu haben: Vor drei Jahrhunderten hatte er die Geister zu berücken begonnen, der Traum, daß die Welt vollendeter Schönheit wiederkommen werde und wiederkommen müsse, die einst vor nun mehr als zwei Jahrtausenden in dem kleinen Griechenland erstanden war und die dann in Rom sich zum höchsten Glanz entwickelt habe. Man nahm die Antike als Ganzes, und berauschte sich an ihrem Glanze. Man bewunderte selbst ihre Schwächen, wie man die Fehler der Geliebten als Erhöhung im Reize zu betrachten geneigt ist. Die Seelen waren ganz gefangen im Abbilde der alten Welt, deren Erneuerung als höchstes Lebensziel zu feiern die größten Geister aller Völker nicht müde wurden. Die gewaltigste und modernste Bewegung der Geister, die Revolution, vollzog sich im Spiegelbild der Alten. Der Traum Rienzis, Rom die Weltherrschaft wiederzugeben,

endete damit, daß der französische Weltherr, der neue Imperator, seinen Sohn zum König von Rom machte. Alles, was die Baukunst der Völker in arbeits- und erfolgreichen Jahrhunderten eigenartigen Kunstschaffens erobert und erreicht hatte an Gedanken und Formen, wurde als Plunder und Mißgestalt beiseite geworfen; um einer Schaffensweise zu dienen, deren gesamte Formenlehre sich in einem nicht eben starken Bande sorgfältig aber nüchtern gezeichneter Vorlagen zusammenfassen ließ. Sie allein, die klassischen Ordnungen, waren echte Kunst. Plato lehrte, daß es notwendigerweise nur eine höchste, wahre Schönheit geben könnte. Die Vielheit der Formen müsse auf der Verdunkelung dieser höchsten in der Idee lebenden Urform beruhen. Man hatte das Ideal der Baukunst gefunden, es lag in den wenigen, unerreichbaren klassischen Vorbildern. Der vollkommene Idealismus war hereingebrochen; die Schönheit allein behauptete das Feld; jene Schönheit, die immer ängstlicher das Minderwertige, Ablenkende ausscheidet und daher immer beschränkter in ihrem Formgebiet wird. Aber im Besitz der größten formalen Armut, die seit dem Herauswachsen aus dem Urzustande die Völker Europas je betroffen hatte, fühlte man sich unermeßlich reich; fühlte man sich allen früheren Zeiten so weit überlegen, daß man für sie nur Haß und Mitleid hatte; daß man über sie lächelte: Es war jenes Lächeln, mit dem die Revolution auf die geschichtlich gewordenen Dinge im Volksleben hinabblickte, die ihr so kindisch und wertlos vorkamen und die endlich doch den grimmen Feind zu Boden streckten.

52) Die klassische Malerei.

3939. Rom als Hauptstadt der Antike.

Der unwiderstehlich auf den deutschen Maler wirkende Zug nach Rom hatte zu Anfang des 19. Jahrhunderts darin seinen Grund, daß schon seit geraumer Zeit dort um die Entscheidung zwischen altem und neuem Geschmack gerungen wurde, oder doch dorthin alle Völker ihre Kunst trugen, um sie mit jener der vergangenen Zeiten und der gegenwärtigen zu messen.

3940. Battoni.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts war in Rom Pompeo Girolamo Battoni (geb. zu Lucca 1708, † zu Rom 1787) der unbezweifelt erste Maler. Mit Eifer hatte er Raffael studiert: Ihm suchte er in seinen großen Altarbildern nachzustreben, sowohl hinsichtlich des ruhigeren Aufbaues, als in der Leuchtkraft der Farben, die er mit der Weichheit Correggios zu verschmelzen suchte: Der Sturz Simons des Magiers (1761), der für St. Peter bestimmt war, aber doch Bedenken erweckte und nach Sta. Maria degli Angeli versetzt wurde, machte der Zeit vor allem klar, daß sie im Können der Renaissance nachstehe: Man beschloß, lieber durch Kopien alter Bilder in Mosaik die Hauptkirche der katholischen Christenheit zu schmücken: Ein erstes entschiedenes Zurückweichen vor der Übergewalt der Erkenntnis, daß die Zeit um 1500 dem großen Vorbilde, der Antike, näher gekommen sei als die eigene.

Battonis Ruhm beruhte namentlich auf seinen Bildnissen und seinen Einzelgestalten. Liebliche Farbe, zierliche Bewegung, leichte Anmut zeichnen ihn aus. Doch fehlt es ihm auch nicht an Kraft und Vertiefung: Seine büßende Magdalena (Galerie zu Dresden), seine klassischen Darstellungen sind zwar vom folgenden kritischen Geschlecht abgelehnt, doch mit besserem Recht dauernd in der Gunst der Menge geblieben.

3941. Friedr. Öser.

Den Nachlebenden erschien Battoni stets als einer von jenen, die der alten Zeit angehören: Man fühlte seinen Werken noch zu viel von der Kunst der Könner, zu viel vom Rokoko an. Seine Anmut war nicht genug gesalbt mit jener der römischen Bildnerei; seine Gestalten hatten zu viel Wärme, zu viel vom Geiste der alten Meister. Der eigentliche Gegner seines Ruhmes entstand ihm im fernen Norden, in Adam Friedrich Öser. Dieser war, wie wir sahen, in Wien als der Schüler Grans aus dem Gedankenkreis der dortigen Akademie in jene strengere Richtung gelenkt worden, die von Maratta ausging. Eigene

Vergl. S. 581, N. 3802.

Neigung und tieferes Verständnis für die Forderungen der Zeit führten ihn zu wachsender klassizistischer Abklärung. Während seines Aufenthaltes in Dresden (1739—1763) wurde er der Berater Winckelmanns und durch diesen einer der entscheidenden Männer für den raschen Umschwung des Geschmacks. Goethe dankte ihm nicht minder die Einführung in das Wesen der Zeitkunst. Seine Werke sind gläsern und absichtlich zurückhaltend im Ton, akademisch und doch auch unsicher in der Zeichnung, belebt durch einen gewissen Reiz der Stimmung und durch die feinsinnigen, inhaltlichen Beziehungen.

Es steckt in ihnen zweifellos eine ganz ausgesprochene Künstlerart: Das ist nicht der vollere Ton Marattas und noch Battonis, den er einschlug, sondern ein besonderer, deutscher, nordischer. Die Stimmungsweichheit der Romantik spricht hier schon ein entscheidendes Wort, die bürgerliche Vertiefung in das Seelenleben, die noch in klassischer Maske einherging. Es ist kein Zufall, daß Öser einen seine Bedeutung als ausübender Künstler weit überragenden Einfluß gewann: Er ist in seinen bescheideneren Fähigkeiten ein Prophet des Kommenden geworden, jener Abklärung zu sinniger Einfachheit, die auf das gesteigerte Können der Zeit als auf etwas überständig Gewordenes freudig verzichtete, um dadurch eine neue Idealität, das seelische Erfassen der Alten, einzusetzen.

3042. Rafael Mengs.

Das unterschied ihn und seinen Schüler Winckelmann von dem bedeutendsten Großmaler seiner Zeit, von dem ebenfalls in Dresden herangebildeten Anton Rafael Mengs (geb. zu Aussig 1728, † zu Rom 1779). Mengs ältere Bilder (in der katholischen Kirche zu Dresden), seine zum Teil sehr kräftigen Bildnisse lehren, daß er Malerblut in den Adern hatte. In diesen Arbeiten überwiegt noch ganz der Ton der Barockschule, aus der er hervorging. Die Entscheidung brachte erst eine dritte Reise nach Rom. 1752 in der ewigen Stadt angekommen, wurde er 1754 Direktor der neu errichteten Malerakademie. 1761 ging er nach Spanien. Das Hauptwerk jener römischen Zeit ist das Deckengemälde Der Parnaß in der Villa Albani, also in Winckelmanns Schaffenskreis.

3043. Mengs Kunstanschauungen.

Die Stätte ist von Bedeutung: Der französische Architekt Clerisseau hatte den Saal im Kaffeehause der Villa angelegt; der Kardinal Albani wählte zur Ausschmückung noch römische Freskomaler, die aber gezwungen wurden, Giulio Romano und antike Reliefs als Vorbilder anzunehmen. In dem großen Antikensaale wagte Mengs es nach langer Zeit wieder einmal, auf die Unteransicht im Deckengemälde zu verzichten, über Pietro da Cortona zurückzugreifen und an der Bologneser Schule der Caracci wieder anzuknüpfen. Durch Mengs Thätigkeit wuchs deren Ruhm wieder ins Ungemessene. Sie wurden die eigentlich großen Vorbilder, durch deren Augen man auch ihre Vorgänger zu betrachten habe. Man lese, wie noch Goethe auf seiner italienischen Reise unter dem Einfluß dieser Kunstauffassung Domenichino bewunderte. Mengs verstand es meisterlich, hier anzuknüpfen: Er schuf ein Werk von hohem kunstgeschichtlichem Wert und er schuf es im vollen Bewußtsein seiner theoretischen Bedeutung. Denn er äußerte sich auch schriftlich zu der Frage, welche Wege die Kunst des Malers einzuschlagen hatte; und erkannte diesen klar dort, wohin die Caracci gewiesen: In der Nachahmung verschiedener Art von Kunst; darin, daß man von jedem Meister das Beste nehme, um es zu einem Ganzen zu vereinen. Der Maler ging seiner Ansicht nach irre, der an die Natur herantrat, um aus ihr seine Kräfte zu ziehen. Es sei vergeblich, mehr in der Natur suchen zu wollen, als die großen Renaissancekünstler schon gefunden. Jeder von diesen habe neben seiner Größe aber auch seine Schwäche: Wer nur jeden in seiner Vollkraft zu treffen verstehe, dem sei der Weg zur höchsten Stufe bereitet. Die eigentlichen Vorbilder aber sind Raffael, Tizian und Correggio. Mengs untersucht ihren Wert für Zeichnung, Verteilung von Licht und Schatten, Färbung, Aufbau, Faltenwurf, Harmonie; vergleicht ihre Verdienste in jedem Fall untereinander und mit den Alten. Alle suchten die Nachahmung der

Vergl. S. 352, N. 3161.

Natur, nur auf verschiedenem Wege. Der Künstler solle sich an ihre Ergebnisse halten; solle von den Alten den Geschmack der Schönheit, von Raffael den der Bedeutung oder des Ausdruckes, von Correggio jenen der Gefälligkeit oder der Harmonie, von Tizian die Wahrheit oder die Farbe nehmen. Dies alles aber soll er im Leben suchen. Er soll mit der Vollkenntnis dieser größten Meister das Leben auf Anklänge an sie durchforschen und somit im Leben das Schöne finden: Giebt er es wieder, so hat er das höchste Ziel erreicht: Den Guten Geschmack.

Mengs' Kunst selbst blieb trotz der Absicht auf Anlehnung an andere verhältnismäßig selbständig. Er hatte zwar nicht einen neuen Gedanken durchgeführt, aber doch manchen nach langem Schlummern wieder hergestellt. Seine Wahl unter älteren Vorbildern war neu, die Verschärfung des Sehens der Einfachheit der Alten gab der Kunstmischung einen anderen Zug als jenen des Caracci: Er wurde einfacher, klarer und kälter im Ton, trotz der starken Hinneigung zu Correggios Anmut, minder kraftvoll in der Kunst planmäßigen Aufbaues; denn ihm fehlte einer in der Mischung: Michelangelo, an dessen Größe die Zeit mit einem stillen Grauen vorüberging.

3944. Mengs' Schule. Vergl. S. 554, M. 3725.

Mengs' Schule hat rasch das alternde Barock verdrängt. In Stuttgart faßte sie Fuß durch den burgundischen, in Paris vorgebildeten Meister Nicolas Guibal. Noch mischte sich in ihm anfangs die Rokokokunst mit dem Geist der Neualten; erst 1755 kehrte er aus Rom zurück: Mengs und der ihm geistesverwandte Poussin waren ihm dort die Leitsterne geworden, denen er in seinen mit flottem Pinsel geschaffenen Decken und Wandgemälden folgte. Namentlich als Lehrer war er von Bedeutung. Von der Wiener Schule beeinflußt, wendete sich der Tiroler Martin Knoller der klassischen Kunst zu. Seine Fresken zu Ettal (1769—1790), Gries (1772), München (Bürgersaal) sind noch ganz im Geist des Gran. Als Professor der Mailänder Akademie aber begann er den Umschwung vorzubereiten. Ähnlich der in Wien thätige Ignaz Unterberger; mehr im Geiste des Mengs wirkte dessen Bruder Christof Unterberger: er arbeitete selbst in Rom, wo er namentlich für die vatikanische Bibliothek und die Villa Borghese hellfarbige, klassisch empfundene Werke schuf. Der Spanier Francisco Bayeu y Subias (geb. zu Saragossa 1734, † zu Madrid 1795), der das neue Schloß zu Madrid ausmalte, ist ein Schüler aus Mengs späterer Zeit: Ähnlich, wenngleich wesentlich unbedeutender, ist Giovanni Battista Casanova (geb. zu Venedig 1722, † zu Dresden 1795), der einst für Winckelmanns Werke die Zeichnungen geliefert hatte und so, als Schüler Mengs' doppelt gesalbt mit dem idealistischen Öle der Zeit, als Professor der Akademie zu Dresden den Öser an Strenge zu überbieten sich angelegen sein ließ.

Vergl. S. 574, M. 3781.

Vergl. S. 581, M. 3865.

3945. Die Leiter der Akademie.

Friedrich Heinrich Füger (geb. zu Heilbronn 1751, † zu Wien 1818) trug die Schule des Battoni und Mengs nach Wien. Die Herbheit der Folgezeit, die Zeit der beginnenden Romantik, hat ihm, dem eifrigen Vertreter der klassischen Richtung, übel mitgespielt: Innerhalb der Schule behauptete er aber eine achtunggebietende Stellung: Der „deutsche Raffael“ verlor sich wohl rasch in feste Regeln, in akademische Kunstgerechtigkeit; aber er war doch in seiner Zeit Träger eines unser Volk bewegenden Gedankens, der Verjüngung auch der Malerei durch den Geist des hellenischen Reliefs. In Kopenhagen hat der vielseitige Nicolai Abraham Abilgaard (geb. zu Kopenhagen 1744, † zu Fredericksdal 1809) der Akademie den Stempel dieser Schule übermittelt; in Kassel that dies Johann August Nahl (geb. zu Clanne bei Bern 1752, † zu Kassel 1825), der 1774 nach Abschluß seiner Pariser Studien nach Rom ging. Wichtig war die Übertragung des Klassizismus an den Rhein. Der Träger dieses, Johann Lambert Krahe (geb. zu Düsseldorf 1712, † 1790), war in Rom in den 50er Jahren zu Ansehen gelangt und von da 1755 einem Ruf als Leiter der Düsseldorfer Akademie gefolgt. In ihm kam der vollendete Mischstil dort ans Ruder, jener, für den er neben den großen italienischen Meistern die Ergänzung in der Antike suchte. Sein

Vergl. S. 598, M. 3841.

Schüler Johann Peter Langer (geb. zu Kalkum 1756, † zu Haidhausen 1824) hat namentlich als Leiter der Münchner Akademie Bedeutung. In ihm ist Mengs' Art mit eingehendem Studium der Caracci gemischt, aus beider Schaffen von der Kunst des Malens noch mehr gerettet, als sonst die Zeit zu bieten vermochte. Bedeutender war Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (geb. zu Hayna 1751, † zu Eutin 1829); der hatte als Erbe seiner Künstlerfamilie ein im Bildnis oft bewiesenes tüchtiges Können mit auf seinen Lebensweg bekommen. Im Kreise der Schweizer erhielt er die Richtung auf die klassische Gefühlskunst und auf die nationale Richtung: Sein Konradin von Schwaben (Gothaer Museum), der, 1782 in Rom neben Davids Horatiern und Curiatiern ausgestellt, das gewaltigste Aufsehen erregte und die ganze Stadt in Parteien für den Deutschen oder den Franzosen teilte, ist das Hauptwerk dieser Richtung in Deutschland. Als der Vermittler der griechischen Vasenmalereien gewann er kunstgeschichtlich einen unberechenbaren Einfluß auf seine Zeit. In Mailand trat für verwandte Gedanken Andrea Appiani ein (geb. zu Mailand 1754, † daselbst 1817), der als leidenschaftlicher Verehrer Correggios sich eine stärkere koloristische Haltung wahrte. Er hat namentlich im königlichen Palast in Mailand eine Reihe von hervorragenden Werken geschaffen, die sich auf die Ehrungen Napoleons I. beziehen. Der internationale Zug der Zeit trat am stärksten in Angelika Kauffmann (geb. zu Chur 1741, † zu Rom 1807) hervor: Ist sie doch in Rom, in Paris und namentlich in London den ersten Künstlern ihrer Zeit zugerechnet worden. Ein feiner weiblicher Zug, ein Zug sanfter Schwärmerei liegt über ihren klassische Vorgänge schildernden Werken; ein merklicher Verzicht auf Farbe, ähnlich wie bei Öser; der aber stets mit einer echt künstlerischen Zartheit auftritt. Dabei wußte sie sehr wohl im Bildnis die Eigenart der Menschen zu erfassen und die Leinwand, zwar nicht durch Kraft, wohl aber durch eine gewisse Sinnigkeit der Beobachtung zu beherrschen. Auch der in seinen Historienbildern ganz kalte und trockene Christian Leberecht Vogel (geb. zu Dresden 1759, † daselbst 1816) schuf Bildnisse, in denen die menschlich liebenswürdige Seite der Zeit wohlthuend zum Ausdruck gelangte.

3946. J. H. Tischbein.

3947. Angelika Kauffmann.

Immer stärker zeigte sich in allen Idealwerken dieser Künstler die Folge der bewußten Nachahmung und der aus ihr erwachsenden Scheu vor der unmittelbaren Naturbeobachtung. Daß den Strebenden allein die Nachahmung guter Vorbilder zu hohen Zielen führen könne; daß der ein Narr sei, der die überreichen Gaben vergangener Jahrhunderte verschmähe; war damals allen, jedem Künstler ein vertrauter Gedanke, eine sichere Überzeugung. Aber Mengs hatte nach deren Meinung doch eine Kunst noch immer nicht genügend in sein Schulstudium aufgenommen, nämlich die Antike. Wenn schon Poussin sich am klassischen Relief für den Aufbau Rat holte, so forderte dies die folgende Zeit noch stärker. Und dann kamen wieder die neuen archäologischen Entdeckungen hinzu: Man lernte, wie gesagt, an den hellenischen Vasen den keuschen Reiz der Umrißzeichnung lernen. Die Engländer gingen hierin voraus: So ward Gavin Hamilton der eigentliche Führer in das Gebiet der hellenischen Dichtung. Seine Gemälde aus der Paris-Sage in der Villa Borghese, seine Darstellungen aus dem Leben des Achill, vorgetragen in einer an die antike Vasenmalerei mahnenden Zeichnung, in trockenen, harten, aber lebhaften Farben waren mehr die Werke eines wissenschaftlich klaren Willens als einer tieferen Begabung; wirkten aber doch mächtig auf die nach Einfachheit, nach Verzicht auf gleißende Reize ringende Zeit. Die Sache erhielt erst Bedeutung, seit stärkere Kräfte sich der neuen Kunstform bemächtigten. Vor allem der englische Bildhauer Flaxman. Seit 1787 fertigte er seine berühmten Umrißzeichnungen zum Homer: Man kann sagen, daß ein Jahrhundert lang diese der Jugend namentlich in England und Deutschland die Anschauung hellenischen Wesens vorzugsweise übermittelten. Im Sturmlauf eroberten sie sich die Welt. Das war kein Zufall und kein

3948. Die Klassiker in Rom.

3949. Die Umrißzeichnung. Vergl. S. 621, N. 3905.

3950. Flaxman.

Unrecht. Flaxman lehrte der Welt den Wert des Verzichtes auf die die Gegenstände allzusehr verdeutlichenden Hilfsmittel der Kunst. Er gab dem Auge zu suchen und dem Hirn zu ergänzen, indem er in der Zeichnung völlig von Schattenwirkungen und von Ton absah und an deren Stelle nur die Linie einführte. Er legte die Kraft der Wirkung allein in die Empfindungsfeinheit eben dieser Linie. Die Zeit folgte ihm mit Entzücken: Sie lernte in der Natur, ja in der Kunst die Linie suchen. Dem 19. Jahrhundert genügten zur Darstellung der antiken Plastik nunmehr die Umrißzeichnungen, während das 18. Jahrhundert in weicher Modellierung die Aufgabe ihrer Stecher sah. Das Empfinden des Beschauers hatte die weiße Fläche zwischen den haarscharf gezeichneten Strichen mit den zart geschwungenen Flächen der Körper zu erfüllen. Und es leistete diese Arbeit. Damit erwiesen sich diese Umrißstecher als echte Kunstbringer: Sie regten zur künstlerischen Mitarbeit an, sie stehen jenen modernen Künstlern gleich, die mit wenig Ton eine Stimmung geben: Denn sie gaben den ihnen folgenden mit wenig Linien plastische Form. Daß heute nur noch Wenige das in diesen Zeichnungen erkennen, was ein Winckelmann, Goethe oder Otfried Müller in ihnen sah, ist nicht schuld der nicht für die photographierende, sondern für ihre Zeit gefertigten Blätter.

3951. Carstens.

Flaxmans deutscher Geistesgenosse war Asmus Jakob Carstens (geb. zu St. Jürgen bei Schleswig 1754, † in Rom 1798), der wenige Jahre später nach Rom kam (1792) und nun durch Zeichnungen, die auf allen Reiz der Farbe und vielfach auch der Perspektive verzichteten, den deutschen Hellenisten die Überzeugung erweckten, daß endlich Athen wieder erwacht, der große Tag der Wiedergeburt reiner Kunst angebrochen sei. Zunächst wußten nur wenige den menschenscheuen, in sich zurückgezogenen Künstler zu würdigen: Die Nachwelt aber, die klassisch Gebildeten Deutschlands bezeugten ihm freudig, daß er der Bringer der hellenischen Kunst, der Vorbote der Freiheit gewesen sei.

3952. Genelli.

Wunderbar nur: Auf diesen Vorboten folgte kein Nachfolger! Mit Carstens endet in der Malerei das hellenische Streben: Das folgende Geschlecht ging nicht seine Wege, bis auf wenige weit spätere: Bonaventura Genelli (geb. zu Berlin 1798, † zu Weimar 1868), der weit mehr durch seine Umrißzeichnungen, als durch seine Gemälde auf seine Zeitgenossen wirkte, indem er mit stürmischer Kraft und in überheftigen Bewegungen die alte und die neue Welt zu schildern trachtete. Mit diesen Künstlern endete der Einfluß Winckelmanns auf die deutsche Malerei: Waren sie doch selbst keine Maler mehr gewesen: An der Dürre der ästhetischen Lehre war die deutsche Kunst so rasch nach einem ihrer Großmeister, nach Mengs, zu Grunde gegangen: Sie mußte erst wieder beim Mittelalter in die Lehre gehen, einen Weg einschlagen, den Winckelmann ebensosehr für den eines Geistesblöden gehalten hätte, wie dies Goethe that. Wohl glaubte die Ästhetik das Winckelmannsche Erbe noch aufrecht erhalten zu können. Man suchte ihn auszulegen, die neueren Anschauungen in seinen Denkkreis hineinzufügen. Aber die Maler gaben es auf, die antike Welt zu galvanisieren. Nur die Bildhauer versuchten dies noch. Es ist etwas anderes, was die folgende Zeit vornahm: Sie schilderte vorzugsweise mit der Absicht auf geschichtliche Treue das Leben der Alten, sie schuf aber nicht mehr Bilder aus dem Gedankenkreis dieser: Nicht die Götter, sondern die Menschen Athens und Roms wurden jetzt zumeist dargestellt.

53) Die Anfänge der Romantik.

3953. Die englische Dichtung. Vergl. S. 610, N. 3873.

In England war man zuerst bereit, die schottischen Anregungen aufzunehmen und die Gotik zum eigentlichen Kunstbau als eine ernst zu nehmende Stilform anzuerkennen. Der Schloßbau vermittelte dies zunächst: Der Sammler und Schöngeist Horace Walpole (geb. 1717, † 1797) baute als der erste in England das Schloß Strawberry Hill bei Richmond gotisch aus. Dazu führte ihn seine Liebe zur mittelalterlichen Geschichte und zu den Alter-

tümern seiner Heimat. Er schrieb über seine reichen Sammlungen, über die Malerei in England, dichtete in dem Roman The Castle of Otranto (1765) eine Erzählung aus dem Mittelalter, die sich dadurch von älteren Ritterromanen auszeichnet, daß in ihr zuerst versucht wird, die Grundstimmung durch wahrheitliche Schilderung des Lebens einer bestimmten Zeit zu vertiefen, den Roman zu einem geschichtlichen auch in den Nebendingen zu machen. Das führte zu weiteren Versuchen, an deren Spitze sich bald Walter Scott (geb. 1771, † 1832) stellte, der Meister des geschichtlichen Romans, der dieser Form Vollendung und dem ganzen Streben auf geschichtliche Wahrheit, auf Versenken der Einbildung in verlorene Zeit zündende Lebenswärme gab. Zugleich begannen die Gelehrten sich in die Kunstgeschichte des Landes zu vertiefen und zwar vor allem in die der Baukunst. Die verachtete Gotik wurde zum Ziel reger wissenschaftlicher Forschung; eine Reihe mit guten Abbildungen versehener Werke über die Altertümer des Landes, über einzelne Kirchen und über die ganze Entwicklungsgeschichte des Bauwesens entstand seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts.

Dabei kam man freilich nicht ganz zum Verständnis der Schönheit des Mittelalters; es erschien mehr sonderbar; man wahrte sich den höher, weil klassisch gebildeten Geschmack und wies dem Mittelalter mehr den Rang des Merkwürdigen zu. Ein gewisses Lächeln der Überlegenheit macht sich namentlich bei den Neuschöpfungen im alten Stil bemerkbar. Aber schon meldete sich das Empfinden, daß dieser alte Stil der eigentlich volkstümliche und daß es eine Einkehr in das eigene Wesen sei, wenn man ihn aufnehme. Schon 1724 begann Allen Ramsay die schottischen Volkslieder zu sammeln, vollzog sich auch nach dieser Richtung die Vertiefung in die Heimat; schon 1753 rühmte Hogarth die Eigenart in der Verzierung an der Westminsterabtei; schon 1754 begann Thomas Chippendale, Entwürfe gotischen Gerätes herauszugeben.

3954. Versuche mit der Gotik.

Aber nur langsam kamen einzelne zu dem Entschluß, dem Vorbilde des hier kräftig vorausschreitenden Schottland zu folgen und die Gotik für ernste architektonische Aufgabe zu verwerten. Diese Aufgabe fiel vor allem dem Architekten James Wyatt (geb. zu Burton Constable 1748, † zu Marlborough 1813) zu. Er war zwar seiner innersten künstlerischen Überzeugung nach Klassiker, in Rom und Venedig gebildet. Aber er verwendete doch auch die Gotik, so namentlich an dem Schloß Fonthill Abbey (seit 1796), das ein romantischer Schwärmer mit gewaltigen Mitteln errichtete: Es war das Spielerische, Altertümelnde hier noch völlig überwiegend, zugleich aber das Streben, die gotische Form am klassischen Schönheitsempfinden zu klären. Solche Bauten mehrten sich. Auch Kirchen begann man gotisch zu bauen. Jene zu Wilton bei Salisbury verdient erwähnt zu werden. Zu dieser Richtung führte Wyatt seine vielfache Beschäftigung mit Erneuerungsbauten an alten Kathedralen (Lichfield, Durham, Salisbury u. a. m.). Das Gefühl der Überlegenheit, das dem Halbwissen stets eigen ist, gab ihm den Mut, mit Entschiedenheit verbessernd im Sinne seines Schönheitsgefühles in die alten Bauwerke einzugreifen. Während er an der Gotik lernte, glaubte er doch alsbald, sie verschönern zu können. Die Nachwelt hat ihm dies natürlich wenig gedankt. Auch John Nash (geb. zu London 1752, † zu East Cowes 1835) schuf in diesem Sinn. Zu seinen wichtigsten Werken gehört wohl der Royal Pavillon in dem seit etwa 1780 aufblühenden Seebad Brigthon. Er ist in indischem Stil aufgeführt, ein weiterer Beweis für das Streben Englands, durch stilistische Formen einem gewissen Gedanken, hier dem üppigen Wohllebens Ausdruck zu geben. Jeffery Wyatt (seit 1828 Sir Wyattville, geb. zu Burton-upon-Trent 1766, † 1840) erntete Ruhm und Ehren für seine Wiederherstellung des Schlosses Windsor seit 1824. Von ihm ist auch Schloß Altenstein im Meiningschen.

3955. Deutsche Dichtung.

Aber nicht nur durch solche unmittelbare Übertragung wirkte die englische Gotik auf Deutschland. Auch hier begann es sich zu regen, begann der romantische Sinn Boden zu

fassen. Klopstock nahm die Ossianische Bardenstimmung lebhaft auf; Goethe schrieb seinen prachtvollen Aufsatz über den Straßburger Münster 1772, wohl das Zeugnis tiefsten Erfassens des innersten Wertes der Gotik; er erwies sich hier als ergriffen von ihrer Schönheit, fern von jener lächelnden Überlegenheit, die das nur halbe Verstehen den Zeitgenossen aufzwang; als ein tiefer Ergründer geistiger Leistung im fremdartigen Schaffen. Aber noch blieb es eine gute Weile bei solchen Einzelerscheinungen. Goethe selbst wurde an der Gotik irre. Es bedurfte erst eines neuen, des kirchlichen Gedankens, um in Deutschland die Begeisterung für die heimische Baukunst in Fluß zu bringen. Er wirkte zunächst in der Dichtung fort: Herders Einfluß, die beginnende seelische Hingabe an das Volkslied, die Aufnahme der Studien des Altdeutschen und zahlreiche andere Vorgänge zeugen hiefür.

Bald sollte der Gedankenkreis, der auf die Dichtung wie auf die Baukunst einen so mächtigen Einfluß hatte, auch in der Malerei sich geltend machen: Die Romantik, wie sie am Ossian und an Shakespeare sich emporrankte. Das Gefühl des Schauderns findet man schon in manchem früheren Werke: Die malerische Romantik kam aber zuerst im Lande der Romantik überhaupt zu vollem Bewußtsein, in Schottland.

3956. Schottische Romantiker.

Hier malte schon seit der Mitte der 70er Jahre Alexander Runciman (geb. zu Edinburg 1736, † daselbst 1785) die Halle von Pennycuick mit einer Bilderreihe aus, die ihren Gegenstand aus Ossian entlehnte. Seines Bruders John Runciman (geb. zu Edinburg 1744, † zu Neapel 1768) König Lear im Sturm wurde im Stich weithin bekannt: Es ist Shakespeare, der hier zuerst entschieden an das Thor der Malerei klopft. Der zumeist in Rom lebende Schotte Gavin Hamilton (geb. zu Lanark 1730, † zu Rom 1797), überall hervortretend als eine der anregendsten Persönlichkeiten seiner Zeit, schuf in gleichem Geiste: All das sind zumeist künstlerisch armselige Werke, ist trocken und schwerfällig in der Farbe, von einer fast lächerlich wirkenden Unbeholfenheit im gewaltsamen Ausdruck. Aber es ist merkwürdig, daß diese Schotten selbst in Rom das düstere dämmernde Heimatsgefühl nicht verließ; es ist ein Zeichen der Stärke jener romantischen Empfindung, daß in den Tagen Winckelmanns am Tiber solche Werke ossianischen Geistes entstehen konnten.

Vergl. S. 635, N. 3948.

3957. Heinrich Füßli.

Die Übertragung der Romantik auf die englische Malerei war schon seit langer Zeit in England vorbereitet. Darstellungen von Rittern, von Burgen und Ruinen finden sich namentlich in der Litteratur vielfach. Den vollen Umschwung brachte aber erst ein junger Mann aus dem dem schottischen so verwandten Züricher Kreise, der aus Rom unbefriedigt von Winckelmanns kühler Begeisterung für die Antike nach England kam, Heinrich Füßli (Fuseli, geb. zu Zürich 1742, † zu Putney 1825). Seine Nachtmahr, die 1782 entstand, dürfte als das erste auf romantisches Erschauern mit vollem Gelingen hinarbeitende Gemälde anzusehen sein. Ähnliche Arbeiten folgten. Die ganze Richtung fand erst volle Aufnahme, seit der Kupferstecher und Buchhändler John Boydell (geb. zu Dorrington 1719, † zu London 1804) einige Künstler veranlaßte, Bilder aus Shakespeare zu malen, die er öffentlich ausstellte, und in Kupfer gestochen (1786) zu einer Shakespearegalerie vereinigte. Füßli gab den Ton an für diese Malereien. Sie sind stark übertrieben, stark theatralisch; die romantischen Nebendinge zeigen geringe Kenntnis der Zeiten und von deren Wandel; die sondernde Darstellung der einzelnen Menschen und ihres Wesens wurde von einem, an Michelangelo sich anlehnenden Kraftmenschentum unterdrückt. Die Arbeiten bieten somit dem nachlebenden Beschauer wenig Befriedigendes: Aber sie sind Einschläge neuen Geistes, sie sind ein lauter Widerspruch gegen den landläufig gewordenen Idealismus, sind das Ausstecken neuer Ziele!

3958. William Blake.

In ähnlichen Bahnen bewegte sich der Zeichner und Dichter William Blake (geb. zu London 1757, † daselbst 1827), ein tief angelegter und leidenschaftlich empfindender Mystiker; er gab eine Reihe von Büchern heraus, die in einer merkwürdigen Vielseitigkeit

ganz sein Werk sind: Er dichtete sie, versah sie mit Bildern und stellte die Schrift her, so daß das Ganze einheitlich sein Wesen darstellt; seinen Beziehungsreichtum, seine wunderbare Art, traumhaft zu sehen: Eine musikalisch gestimmte, in Stimmung zerfließende Natur, unfähig, den zeichnerischen Gebilden eine reife, festgliederige Form zu geben; aber voller Tonwert selbst in seinen mit bescheidensten Mitteln vorgetragenen Blättern, aus denen ein halb krankes, halb übermenschliches Empfinden spricht. Zu Lebzeiten wurde er wenig beachtet, doch wuchs die Zeit nach und nach in Blakes Geist hinein und lernte erkennen, daß in dieser von all dem seichten Verstandeswesen unberührtem Gemüte eine Weisheit schlummerte, die hohe Frucht zu tragen fähig war.

3959. Stothard und David Scott.

Neben Blake trat der Maler Thomas Stothard (geb. 1755, † zu London 1834) und zwar als ausgesprochener Liebling seines Volkes hervor, der hauptsächlich durch seine Buchbilder in England eine Macht wurde: Mit dem Ossian setzte er ein, „Peregrin Pickle" wurden sein beliebtestes Werk; Smollett, Richardson ließen ihre Werke durch ihn erläutern; 1788 folgen seine Zeichnungen zu Robinson Crusoe: In allen zeigte er eine reiche Einbildung, eine wohl schwächliche, aber doch einschmeichelnde Weichheit der Linie.

Ein Spätling dieser älteren Romantik und als solcher ein bedeutungsvoller Vermittler war der jung verstorbene Schotte David Scott (geb. zu Edinburg 1806, † daselbst 1849), der, angeregt von den mystisch tiefsinnigen Dichtungen Coleridges, durch merkwürdig ernste, stimmungsvolle Bilder auf seine Zeitgenossen im Sinn der Ossianstimmung wirkte.

3960. Das Theater.

Bezeichnend für diese Kunst ist die enge Beziehung zur zeitgenössischen Dichtung, zu dem starken romantischen Strom in England, dessen Gipfelpunkt Lord Byron darstellt. Es handelte sich bei ihr zumeist nicht so sehr um Selbstempfundenes, als um den Rückschlag dichterischer Stimmungen. Es ist daher kein Wunder, daß das Theater einen großen Einfluß gewann. Malte man im Bildnis schöne Frauen als klassische Göttinnen, so stellten die Romantiker jetzt Garrick und andere Schauspieler in romantischen Rollen dar. Beide suchten in der sichtbaren Natur nach Verwirklichung dessen, was ihre Einbildungskraft beschäftigte, statt, wie in Zeiten echten Empfindens, von der Natur auszugehen. Schwer rangen die Maler unter dem Druck philosophischer Weltanschauung, unter einer Vertiefung der Lebensauffassung, die ihnen die Unmittelbarkeit des Erkennens der Natur und das schlichte Verhältnis zu dieser erschwerte.

3961. Otto Runge.

In Deutschland wurde der Träger dieses Geistes der Hamburger Maler Philipp Otto Runge (geb. zu Wolgast 1776, † zu Hamburg 1810), der zwar in vielem sich als ein scharf in die Welt hineinschauender Realist zeigte, jene Unmittelbarkeit in hohem Grade besaß, aber zugleich aus einem religiös tief erregten Herzen, aus einem pantheistischen Einleben in die Gotteswelt heraus symbolische Entwürfe schuf, deren tiefer Sinn auf seine Zeitgenossen, namentlich auf die jungen Romantiker großen Eindruck ausübte; die zugleich aber durch ihre koloristische Meisterschaft hoch über den Werken Blakes stehen. Runge wollte eine neue Kunst, er sah in der geistigen Vertiefung, in dem farbigen Inhalt der Bilder eine eigenartige symbolische Sprache, durch die er mehr zu sagen wünschte, als die einfache Natur zu geben vermag. Er vertiefte sich absichtlich in das Geheimnisvolle, Märchenhafte. Aber er suchte es nach gründlicher Erforschung der Wahrheit: Darin unterscheidet er sich wieder von dem in einem gewissen Dilettantismus verhafteten Blake: Runge hat thatsächlich ausgezeichnete Bilder geschaffen, die an farbigem Reiz und echtester Naturempfindung zu den vornehmsten und selbständigsten Äußerungen der Zeit gehören.

3962. Francisco Goya.

Die vierte große Künstlernatur dieses Kreises ist der Spanier Francisco Jose de Goya y Lucientes (geb. zu Fuente de Todos 1746, † zu Bordeaux 1828). Freilich zeigte sich der Widerspruch wider der Welt Lauf, ihre Thorheiten und Verbrechen bei dem Südländer anders als im Norden: Zunächst brachte dieser einen vollen Sack tüchtiger Schulkenntnis

mit auf den Lebensweg: Er kannte die Kunst der späten Spanier, er half Mengs an dessen Arbeiten, er vertiefte sich in Velasquez, er malte große Altarbilder und Deckengemälde für Kirchen und Schlösser meisterlich, doch schon ohne jede Empfindung für die seelische Seite der Vorgänge; es sei denn für die hübschen Sachen, die sich nebenbei auf solchen Gemälden noch anbringen lassen. Er malte Bildnisse in Menge, oft genug ohne sich dabei in das Wesen der Dargestellten zu vertiefen; namentlich dann nicht, wenn er ihm nicht selbst geistig nahe stand: Das, was ihn wirklich beschäftigte, war der Kampf mit dem Verfall der Zeit, der Hinweis auf das Zusammenbrechen der alten Mächte, auf das Kommen einer neuen Gerechtigkeit. In seinen Radierungen spricht sich dies am deutlichsten aus: Sie sind Einfälle voll wildem Inhalt, die Himmel und Hölle in Bewegung setzen, um höhnend, eifernd, grimmig zuschlagend die Welt des Falschen zu vernichten. Selbst eine schwankende Natur, von Leidenschaften zerwühlt, hin und her geworfen von allerhand Händeln, lebte er inmitten seiner zwiespaltigen Zeit und begleitete sie durch seine mit stürmischer Hast geschaffenen Bilder und Stiche in alle Winkel der Zerrissenheit und Unruhe: So offenbart sich in ihm zuerst die Romantik der lateinischen Völker im Gegensatz zu den germanischen: Dort das Träumen in einer weltfernen Welt, die Sehnsucht nach Stille; hier der Kampf mit dem Geschick, die Revolution und ihr Grausen, die Sehnsucht nach Lärm. Die Hoffnung, daß eine bessere Welt kommen müsse, trieb die Romanen zu Anklagen gegen die bestehende und zur Vernichtung der alten Ordnungen; die Germanen zur Arbeit an sich selbst, zur Ausgestaltung des Bestehenden. Die Republik dort, die Verfassungen hier; die völlige Absage gegen die Kirchen und ihr Gegenstück, die blinde Unterwerfung, dort; die Sehnsucht nach innerem Ausbau und nach geistigem Frieden hier.

3963. Deutsche Baukunst.

Die Romantik fand in Deutschland vorzugsweise in der Baukunst ihren Ausdruck. Die Untersuchung der gotischen Altertümer hatte auch hier begonnen. 1794 gab Friedrich Gilly (geb. zu Altdamm 1771, † zu Karlsbad 1800) Zeichnungen vom Schloß Marienburg heraus. Die ersten Lehrbücher gotischer Formen erschienen jedoch erst im zweiten Jahrzehnt des folgenden Jahrhunderts. Sein Schüler war der große Berliner Architekt Karl Friedrich Schinkel (geb. zu Neuruppin 1781, † zu Berlin 1841), der in einer der englischen Auffassung eng verwandten Weise die gotische Form mit klassischem Empfinden zu vereinigen strebte. Seine Schloßbauten unterscheiden sich nur wenig von jenen der britischen Romantiker, wenigstens hinsichtlich der verwendeten Formen: Der Turm ohne Spitze, die Zinnenkränze, die Ecklösungen, die Tudorbogen und eigenartig verbrochenen Gesimse über den Fenstern sind meist unmittelbar aus englischen Aufnahmen entlehnt; ebenso das Gefühl, daß es wünschenswert sei, die Gotik durch Einführung klassischer Verhältnisse zu veredeln. Die stärkste Stütze fand diese Bauweise in der Anschauung, daß sie deutschen Ursprunges sei. Man nannte sie im Gegensatz zu welschen Verführungen, zu allen auf die Antike, auf Italien begründeten Stilarten, die Teutsche Art. Das Siegesdenkmal, das man 1815 auf dem Leipziger Schlachtfeld plante, jenes, das Schinkel 1818—1821 auf dem Tempelhofer Felde bei Berlin baute, die Kathedrale, die er für Berlin als Dankeskirche entwarf, (nicht ausgeführt), wurden daher gotisch geformt. Die Bestrebungen, in der Geschichte des eigenen Volkes die Waffen gegen die übergewaltige Fremdländerei zu finden, trafen auch in Deutschland mit dem beginnenden Sinn für das landschaftlich Malerische zusammen.

3964. Der Kölner Dom. Vergl. I. S. 558, R. 1820.

Entscheidend waren die Bestrebungen für Erneuerung des Kölner Domes, die von den deutschen Romantikern dem deutschen Volke als eine Ehrenpflicht hingestellt wurde. Die Brüder Sulpiz (geb. zu Köln 1783, † zu Bonn 1854) und Melchior Boisseree (geb. zu Köln 1786, † zu Bonn 1851), die namentlich auch für die Wertschätzung der alten deutschen Malerei eintraten, ermatteten nicht, immer wieder auf die Schönheiten des Domes hinzulenken, als des vollendetsten Ausdrucks deutscher Gläubigkeit. Die Brüder August

Wilhelm (geb. zu Hannover 1767, † zu Bonn 1845) und Friedrich Schlegel (geb. zu Hannover 1772, † zu Dresden 1829) mit ihren Bestrebungen, zeitlich und örtlich fremdes geistiges Leben den Deutschen zugängig zu machen; die zahlreichen Versuche, die alte Dichtung, die alte Geschichte zur Erweckung eines kräftigeren Volksgefühles hervorzuholen und zu beleben; — alles dies wirkte seit dem Anfang des Jahrhunderts zusammen, der Romantik auch in der Baukunst breiten Raum zu erobern.

3964 a. Gotik und Natur.

Der Kölner Dom ist das Kunstwerk, das vor allem die Romantik mit der Kirchlichkeit, namentlich mit der katholischen Kirche, vermählte: Den Deutschen war es vorbehalten, die Verbindung zu dieser zu finden. Die Naturschwärmerei führte namentlich im nördlichen Deutschland wie in England zur Frömmigkeit. Der harten Zeit der verstandesklaren Revolution stellte sich eine schwärmerische Gottesliebe entgegen: Gott in der Natur zu finden, ihm überall zu begegnen, in ihn sich zu versenken, indem man seinen Werken anbetend sich naht, das war namentlich junger Leute eifriges Bestreben. Das thatenarme deutsche Leben zeitigte diese in Empfindungen bewegte, in Träumen selige, in Selbstentsagung reiche Geistesart, die sich bald in mehr oder weniger ausgesprochen katholisierenden Formen äußerte.

Dieser Vorgang ist durchaus merkwürdig: Die geistlichen Höfe am Rhein waren in der Revolutionszeit zu Grunde gegangen. Die katholische Kirche hatte gerade am Rhein eine ihrer schwersten Schlappen erfahren: Vor den Heeren der Revolution war das lockere Emigrantenvolk geflohen; die einst so eng an Frankreich geknüpften Staaten waren zusammengebrochen. Verharrten die Massen am Rhein auch in werkeifriger Frömmigkeit, so durchdrang doch das Bürgertum die Sehnsucht nach Freiheit. Nirgends gewöhnte man sich so rasch an die Herrschaft Napoleons als am Rhein, und noch mehr an die Herrschaft des französischen Gesetzes, an die Empfindung der Gleichheit, die dem fröhlichen rheinischen Wesen so nahe liegt und es ihm später so schwer machte, sich mit dem preußischen Wesen auszusöhnen.

3965. Peter Cornelius.

Der spätere Führer dieser deutschen Malerschule, Peter Cornelius ist geboren zu Düsseldorf 1783, er lebte 1811—1819 in Rom, wurde gleichzeitig in Düsseldorf und München Akademiedirektor, wirkte aber zumeist in München, ging 1841 nach Berlin, kehrte wiederholt nach Rom zurück und starb daselbst 1867. Er ging aus der Düsseldorfer Akademie hervor, jener der pfälzischen Kurfürsten, die zu allen Zeiten eine Vorstufe niederländischen Wesens in Deutschland darstellte. Düsseldorf war seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts nicht mehr barock. Obgleich Cornelius Katholik war, lag seinem Wesen nichts ferner als ein Anschluß an das alte geistliche Wesen am Rhein. Kein Mensch konnte dies in seinen künstlerischen Aufträgen ehrlicher hassen wie der junge Künstler, der im Anschluß an Füßli seine erste Aufgabe darin sah, Goethes Faust in eine Bilderreihe zu übersetzen. Auf des Dichters Rat wendete er sich nach Rom. Goethe hatte wohl erkannt, daß in der Hinneigung zum Mittelalter für den Maler eine größere Gefahr liege wie für den Architekten; daß die alten Bauten im Geiste jener Zeit als reifer, nachahmungswürdiger gelten konnten als die alten Bilder. Aber schon meldeten sich jene, die gerade an den älteren Bildern die höhere Vollendung erkannten und von ihnen die Verbesserung der überreifen Zeitkunst erhofften.

Vergl. S. 634, M. 3945.

3966. Die katholische Strömung.

Die entschiedene katholische Richtung kam in die deutsche Kunst durch Niederdeutsche, die einesteils von Runge in Hamburg, anderenteils von dem in Göttingen lebenden Halbitaliener Johann Dominik Fiorillo (geb. zu Hamburg 1748, † zu Göttingen 1821) ausgingen, einem gelehrten Künstler, der Schüler des Römers Battonis war, jedoch seine Aufgabe in der Erforschung ältester deutscher Kunst erblickte. Es stand eine Anzahl von Jünglingen auf, die in pantheistischer Weichherzigkeit und aufrichtiger, wenn auch schwärmerischer Frömmigkeit in dem Streben sich vereinten, durch Verinnerlichung die Kunst zu heben. Ihr Können suchten sie zunächst an den Akademien in Kopenhagen, Dresden, Wien. Aber der Lehrbetrieb an

diesen, das Streben auf Schönheit, der auch dort vorherrschte, stieß sie ab: Sie suchten nach geistigem Inhalt, nach mystischer Tiefe, nach Himmelsminne, wie sie ihn in den Werken des Mittelalters fanden: Man glaubte damals an den Akademien weit erhaben über der Kunst des 15. Jahrhunderts zu sein. Benützte man doch all jener großen Meister Werke, die seither gelebt, um die eigenen Leistungen mit fremdem Verdienst auszustatten. Man klagte wohl über den Mangel an Eigenem, hielt aber das Ergebnis des zeitgenossischen Schaffens für unzweifelhaft erhaben, weil Erhabenen älterer Kunst verwandt. Man lachte daher über jene Künstler, die erklärten, das Mittelalter habe genauer, richtiger, inniger in die Natur geschaut als Raffael in seinen Stanzen, als selbst die Antike; dem Mittelalter habe die Gottessehnsucht eine tiefere Liebe zu jedem kleinsten Schöpfungswerk gegeben; seine Kunst sei gläubiger, gotterfüllter, vergeistigter gewesen als die anderer Zeiten. Jene Jünglinge aber erklärten, trotz ihres stillen Wesens der bestehenden Kunst gegenüber in durchaus revolutionärer Gesinnung, man müsse Ernst machen mit der Umkehr in die Zeit vor Raffael: Der Präraffaelismus trat in die Erscheinung, anfangs viel bespöttelt, bald viel bewundert.

3967. Der Präraffaelismus.

Es ist dies der erste bewußte Bruch mit der Überlieferung, ein durchaus kampfesfrohes Ablehnen der herrschenden Gesetze, ein vollkommenes Verneinen des Bestehenden. Anklänge hierfür fanden sich schon mehrfach. Längst empfand man die Barockkunst als leer, als hohl, ja als frech. Langsam waren die Lieblinge der vorhergehenden Zeit in Mißachtung geraten: Michelangelo, Correggio, die Caracci. Aber dafür war die Antike zu Ehren gelangt, die auch der Renaissance einst Vorbild blieb, in deren Bewunderung alle einig waren. Jetzt wendete sich das Urteil der jungen Künstler gegen diese oder doch noch mehr gegen ihre Nachahmung. Fra Angelico und Dürer, so wie man diese damals verstand, die solange nur mit allerhand Verklausulierungen Anerkannten, sollten nun die eigentlich wahren, weil die allein wahrhaft frommen Meister, sollten das beste Vorbild sein.

3968. Die Künstler.

Hie und da erschienen deutsche Künstler dieser Art: 1805 traten die ersten von ihnen in Dresden zum Katholizismus über, nämlich die Brüder Riepenhausen (Franz, geb. zu Göttingen 1786, † zu Rom 1831, Johannes, geb. zu Göttingen 1789, † zu Rom 1860) gleichzeitig etwa mit dem Kunstgelehrten Rumohr. Nun wendeten sie sich nach Rom. Dorthin folgten: Johann Friedrich Overbeck (geb. zu Lübeck 1789, † zu Rom 1869), die Brüder Olivier (Heinrich, geb. zu Dessau 1783, † zu Berlin 1848; Ferdinand, geb. zu Dessau 1785, † zu München 1841; Woldemar Friedrich, geb. zu Dessau (1791, † daselbst 1859), die Brüder Schnorr von Karolsfeld (Julius, geb. zu Leipzig 1794, † zu Dresden 1872; Ludwig Ferdinand, geb. zu Königsberg i. P. 1788, † in Wien 1853), Ludwig Vogel (geb. zu Zürich 1788, † daselbst 1879), Friedrich Wilhelm Schadow (geb. zu Berlin 1789, † zu Düsseldorf 1862), die Brüder Veit (Johannes, geb. zu Berlin 1790, † zu Rom 1854; Philipp, geb. zu Berlin 1793, † zu Mainz 1877), Franz Pforr (geb. zu Frankfurt a. M. 1788, † zu Albano 1812) und zahlreiche andere mehr. Sie waren alle Protestanten, die beglückt durch den geheimnisvollen Zauber der katholischen Kirche, obgleich diese damals in ihrem tiefsten Stande angelangt war; bezaubert von dem Gedanken, in deren Wiederaufrichtung das eigene Seelenheil zu finden; selig in der starken Selbstüberwindung, in starkem Verzichten auf die neben der inneren Gemütsruhe wertlos erscheinende Forderung wissenschaftlicher Erkenntnis zum Katholizismus sich hinneigten und somit entweder in einer katholisierenden Orthodoxie oder folgerichtiger mit dem Übertritt zur römischen Kirche endeten: Freilich mehr zu jener der heiligen Augustin, Franziskus und Thomas von Aquino, als zu der streitenden Kirche, die nun sich nach den schweren Niederlagen der napoleonischen Zeit wieder zu sammeln begann. Aber nicht die im Gebet schwelgenden Maler, nicht ihre Werke waren der Kirche wichtig. Man nahm ihren Übertritt hin, man sah mit einigem

3969. Rom als Hauptstadt des Katholizismus.

Erstaunen die merkwürdige Bewegung unter den Deutschen, die bei den Romanen weder rechtes Verständnis noch Nachahmung fand; man lächelte wohl über diese weltfremden Schwärmer und entschloß sich erst langsam, ihnen das Heiligtum zu eröffnen. Die stürmische Begeisterung für die mittelalterliche Kirche hatte zuerst jene gepackt, die der Kirche wie sie war, als Freunde gegenübertraten; die die Kirche suchten, wie sie vor 4—5 Jahrhunderten ihrem schönheitlichen Traum gemäß gewesen sein sollte.

3970. Die Nazarener.

Der Katholik Cornelius wurde erst in Rom selbst von diesem Geiste erfaßt. In seinen Jugendarbeiten entwickelte er eine große selbständige Kraft und Leidenschaftlichkeit in der Darstellung dichterischer Vorgänge, wie sie der deutschen Kunst fast ganz abhanden gekommen war. Die Strömung der Zeit riß auch ihn fort, so daß er, seit 1811 in Rom lebend, sich von der Eigenart zu klären und zu klassischer Gestaltung durchzudringen strebte; dabei sich erfüllend mit der Glaubenskraft, die das deutsche Volk aus dem Elend der Tage der Unterjochung und dem Schwung der Befreiung sog. Unter seiner Führung vereinten sich die Besten des Kreises, Overbeck, Schadow, Veit in einem verlassenen Kloster, um, als Nazarener verspottet, sich zu der Arbeit der Umgestaltung des Weltgeschmackes zu sammeln. Sie widmeten sich dieser Aufgabe mit heiligem Ernst. Die Kunst sollte den Beschauer nicht erfreuen, sondern sie sollte ihn veredeln. Daher kam es ihnen zumeist auf die Innigkeit des Ausdruckes, auf seelische Werte an. Rasch aber überwältigte sie die Kunst Roms: Ihr Präraffaelismus hielt nicht Stich vor der Größe Raffaels: Alle diese Meister endeten in einer Kunst, die dem widersprach, was sie selbst einst erstrebten: nämlich die Wiedergabe von Empfindung aus eigener Ergriffenheit und der Selbständigkeit der Äußerung dieser. Sie fielen alle in den Stilismus zurück: Namentlich der Gewalt des Antiken gegenüber und dem von ihr ausgehenden Schönheitsempfinden vermochten sie sich nicht in ihren Zielen aufrecht zu erhalten, so entschieden und groß ihr Willen war. —

54) Die klassische Bildnerei.

3971. Rom als Lernstätte.

Die Bildhauer der klassischen Richtung sahen ihre Ziele mit größerer Deutlichkeit vor Augen als alle anderen Künstler: Es war die Wiedererlangung der Antike, die ihnen von allen Kennern empfohlen, von allen Ästhetikern gelehrt wurde, die ihnen selbst als der einzige Weg erschien aus der Übertreibung, der falschen höfischen Anmut, dem gespreizten Wesen zu einer empfundenen schlichten Kunst zu gelangen. Bot doch ihnen gerade das Altertum eine unerschöpfliche Fülle von Vorbildern, konnte der Gipsabguß doch jeder Akademie solche ohne große Kosten in treuer Wiedergabe zuführen, in ganz anderer Weise den Gesamteindruck festhalten, wie etwa die architektonische Aufnahme. Die größten Schätze aber bot Rom, dort allein schien die Antike wirklich noch lebendig, dort herrschte für die unerschöpfliche Schar der Kunstpilger noch reine klassische Luft. Man sah über das Katholische hinweg. Der höher Gebildete fand sich am Tiber in die Zeit der Kaiser, ja über diese hinweg in den Sonnenglanz von Griechenland versetzt. Die Päpste selbst und die gelehrten sie umgebenden Kardinäle sahen ein, daß der Katholizismus erst der zweite unter den Herren dieses Bodens war. Die Kirche ging ebensoviel zurück, als die zweite Renaissance emporstieg; als man die Kunst um ihrer selbst willen, und nicht wie in der Barockzeit als ein Hilfsmittel zur Ausgestaltung des Kultus betrachtete.

3972. Roms Anteil.

Wieder ist Rom selbst unfruchtbar, bringt es selbst leitende Bildhauer nicht hervor. Den besten Namen hatte dort Bartolome Cavaceppi, dessen Ruhm war, Antiken zu Winckelmanns Zufriedenheit zu ergänzen. Um so reicher entwickelten sich die von den Reisenden vielbesuchten Werkstätten der Fremden. Alle Völker sendeten ihre Jünger nach Rom, damit sie dort lernten, dort arbeiteten. An allen Akademien wirkten Meister, deren Ruhm in Rom ausgeprägt

worden war, viele blieben dauernd in der ewigen Stadt. Dorthin zogen die vornehmen und gelehrten Kunstfreunde, um Bestellungen zu machen, Aufträge zu erteilen, die höchste Verfeinerung des Urteils sich zu erwerben. Mehr noch als die Zeit der Renaissance-Päpste wurde im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts Rom zum Markt der Kunst, vor allem der Bildnerei.

Vergl. S. 518, N. 3625.

Weltruhm erlangte dort Antonio Canova (geb. zu Possagno 1757, † zu Venedig 1822), der 1779 nach Rom kam. Vorher war er in Venedig ausgebildet worden, dort noch im wesentlichen in den Bahnen des Corradini wandelnd.

3973. Die Engländer in Rom.

Vorausgegangen waren ihm wieder die Engländer. Diese rühmten sich mit besonderem Stolze, schon im 18. Jahrhundert die klassischen Formen der Bildnerei erlernt und trotzdem brittisch in der Grundstimmung ihrer Werke geblieben zu sein. Es ist dies eine Anschauung, die sich bald auch die übrigen Völker für sich aneigneten. So wenig es thatsächlich möglich ist, die Schöpfungen der verschiedenen Nationen bei gleichen klassizistischen Bestrebungen zu unterscheiden, so sehr hoffte doch jede, ihr Verhältnis zur Antike sei ein besonderes; glaubte es als ein aus Volksart, aus besonderer klassischer Begabung geborenes betrachten zu dürfen. Thatsächlich aber hatte die niederländische Bildhauerschule und neben ihr die Pariser am entschiedensten dem Umschwunge vorgearbeitet. Scheemackers, Rysbraeck, Wilton, Verschaffelt, Tassaert gaben in Rom und London gleichzeitig mit Pigalle, die Adam und ihre burgundischen Genossen in Paris den Ton an, auf dem die neue Kunst sich einzurichten begann.

3974. Wilton. Vergl. S. 551, N. 3718.

Joseph Wilton gilt den Engländern als der Vorbote des Guten Geschmackes. Er hat bis 1755 in Italien gewirkt, überhäuft von seinen Landsleuten mit Aufträgen. William Chambers, der Architekt, zog ihn zu seinen Bauten heran. Seine Kunst war kühler, formenstrenger als alles, was man bisher in England gesehen: Eine gewisse schlichte Größe der Auffassung machte ihn zu einem gefeierten Künstler. Einen Schritt weiter in der Ablehnung der Grazie des Rokoko ging Thomas Banks (geb. zu London 1735, † zu Paddington 1805), ein begeisterter Verehrer der Alten, dem Reynolds den Ruhm zusprach, zuerst die Anmut der Alten wieder erreicht zu haben, selbst ehe er (1772) nach Rom kam. Der Unterschied zwischen Grazie und Anmut ist dem Nachlebenden nicht ohne weiteres verständlich: Das Stichwort von der noble simplicité war schon lange vor Reynolds ausgegeben. Winckelmann setzte an deren Stelle die edle Einfalt. Die im Streit der Ansichten fein geschärften Augen unterschieden zwischen der sinnlichen Gefallsucht, die ihnen Pigalles Kunst unerträglich machte, und der des sinnlichen Wesens thunlichst entkleideten antiken Nachahmung; sie sahen in der größeren Beweglichkeit, dem lächelnden Wesen jener den Feind, und suchten in den Bildwerken der Antikensammlungen den eigenen Biedersinn, der auch das Nackte ganz ohne Erregung bilden und sehen konnte. Stellte ihnen dies doch kein Bildnis lebendigen Fleisches, sondern eines vor zwei Jahrtausenden blühenden Leibes dar. Die Sittlichkeit der Britten fand ihre Beruhigung erst in jener Anmut, die von einem nicht mit selbständigen Sinnen begabten Bewunderer der menschlichen Gestalt, von einem Nachahmer der Nachahmung ausging: Die Natur war ihnen um so keuscher, je mehr sie die Beziehung zum blühenden Leben verlor.

3975. Banks.

In Rom traf der brittische Künstler seine Landsleute an erster Stelle unter den Sammlern und Kunstfreunden. Wir sahen, daß der schottische Maler Gavin Hamilton dort an der Spitze der Leute von Geschmack und vornehmer Sitte stand. Dieser wurde hier der Freund und Förderer des englischen Künstlerkreises, des Reynolds, Wilson, West, Füßli und auch des Joseph Nollekens (geb. zu London 1737, † daselbst 1823). Sohn eines niederländischen Malers aus der Schule der Wateau und Pannini, war Nollekens 1760 nach Rom gekommen: Seine Sieger auf den panathenischen Spielen, seine Darstellungen griechischer Götter

3976. Nollekens.

ließen ihn als einen sorgfältigen Beobachter der in die klassischen Kunstwerke gelegten Natur erscheinen, dem es gelungen war, die schon arg befeindete barocke Manier abzulegen und zum reinen Stile der Alten zurückzukehren. Das war das Ziel, auf das jeder Freund der Kunst hinwies. Nur fanden die folgenden Geschlechter bald heraus, daß wohl die Kälte der Antike, nicht aber ihr Leben in seine Gestalten überging. Ähnlich erging es Banks. Aber sie brachten den Engländern aus Rom die Begeisterung für die neuen Ziele mit heim, das Streben, nun die in Rom erfaßte Antike in ihrer Heimat zu erneutem Aufleben zu bringen; sie bemächtigten sich der zahlreichen Aufträge, die der Kunstsinn und Reichtum des Landes boten; sie schufen aber auch mit Vorliebe Bildsäulen klassischer Gottheiten, in denen sie die den Alten entlehnte Form der Naturbeobachtung mit frischem Geist zu erfüllen trachteten. Die strengere Form des antiken Flachbildes erwachte aufs neue, ja es konnte sich sogar des Kunstgewerbes bemächtigen. Der Töpfer Josiah Wedgwood (geb. zu Burslem 1730, † 1795) schuf ein Halbporzellan, in dem er die klassische Auffassung des Flachbildes in Tausenden von kunstvollen Erzeugnissen der Welt vorführte. Indem er seine Gefäße aus verschieden gefärbtem, ineinander geknetetem Ton herstellte, gab er ihnen die Maserung natürlichen Gesteins. Seit 1776 legte er auf die meist dunkle Grundmasse weiße Flachfiguren, die ihm der Bildhauer John Flaxman (geb. zu York 1755, † zu London 1826) formte. Es ist bezeichnend, daß Wedgwood seine Fabrik Etruria nannte und daß er, als die berühmte Sammlung etruskischer Vasen des Sir William Hamilton (geb. 1730, † 1803), des Gesandten Englands in Neapel, nach London kam, diese sich zum Vorbild für sein Schaffen wählte, daß er ferner mit großer Feinheit die klassische Formgebung auf das Gebrauchsgeschirr anzuwenden begann.

3977. Wedgwood.

3978. Flaxman.

Für die brittischen Künstler war die Ankunft der von Thomas Bruce Earl of Elgin (geb. 1766, † 1841) erworbenen griechischen Statuen von höchster Bedeutung. In Gemeinschaft mit Lord Hamilton versammelte er Künstler und Gelehrte um sich in Athen (1800), löste dort die Giebelstatuen, Metopen und den Fries aus dem Parthenon, eine Karyatide aus dem Erechtheion, sammelte Vasen. Infolge der Kriege kamen seine Schätze (the Elgin-marbles) erst 1812 nach England. Canova sah einzelnes schon 1803. Er erklärte es für ein „Sacrilegium", sie mit dem Meißel zu berühren: Sie blieben von den in Rom üblichen Ergänzungen befreit. Mit Leidenschaft stritt man um den Wert dieser in die übliche Vorstellung von Antike nicht passenden Werke. Selbst der begeistertste Vorkämpfer für hellenisches Wesen, der große Sammler und Kunstfreund Richard Payne Knight (geb. 1749, † 1824) sprach sich gegen den Wert dieser den damals herrschenden Begriffen von Anmut widersprechenden Werke aus.

3979. Die Elgin-marbles.

Die Bildnerei Englands wurde von einer Anzahl aufstrebender Männer in lebhafter Erregung erhalten. Einer dieser war der geistvolle, doch im Elend verkommene Thomas Proctor (geb. zu Settle 1753, † zu London 1794), der auch als Maler sich bethätigte. Seine Gruppe des Peirithoos und Kerberos (1792) hat nach seinem Tode lebhafte Anerkennung gefunden. Flaxman aber war der erste, der die neuen Darstellungsarten zu eigenen Entwürfen benutzte. Seine in Rom hergestellten Umrißzeichnungen zur Ilias und Odyssee (1793), zu Äschylos (1795), zu Dante (1797) in ihrer schlichten, großartigen Auffassung, ihrer ernsten Anmut wirkten zündend auf die ganze Welt. Sie in Gemeinschaft mit den Tonwaren Wedgwoods und mit den merkwürdig sorgfältig durchgebildeten und feinfühlig nachempfundenen Nachahmungen der Parthenonbildwerke, sowie des Frieses von Phigaleia, die John Henning (geb. zu Paisley 1771, † zu London 1851) in kleinstem Maßstab seit 1811 modellierte, sind die ersten Bekundungen des Einflusses echten Hellenismus auf die nordischen Völker geworden. Flaxmans für Wedgwoods sogenannte Jaspervasen gefertigten Flachbilder, die dort weiß auf blauem Grund erscheinen, können als die edelsten Frühwerke dieser Verjüngung gelten.

3980. Flaxmans Umrisse.

Die ganze Töpferei Europas wurde durch diese Arbeiten in Aufruhr versetzt. Es konnte keine sich der Forderung nach klassischer Reinheit der Umrißlinien, noch antiker Abklärung des malerischen oder bildnerischen Schmuckes mehr entziehen. Dazu war den Britten in Flaxman thatsächlich ein großer nationaler Künstler entstanden, einer der Schöpfer einer neuen Romantik in England, ein Geistesgenosse des Blake.

Vergl. S. 638, M. 3958.

3981. Denkmal-Bildnerei.

Nicht minder einflußreich war das feste Gefüge und die aufstrebende Richtung des gesamten Staatslebens Englands. Das Gefühl der Kraft und der Verehrung gegen die Helden, Staatsleute und Denker des Landes ließ überall den Wunsch nach Denkmälern entstehen. England wurde das eigentliche Mutterland des Eifers, solche Werke an öffentlichen Plätzen aufzuführen, das Andenken der großen Männer und dadurch ihr Volk somit zu ehren. Flaxman war auch an dieser Arbeit beteiligt. Mit seinem Empfinden wußte er das Zeitkostüm zu behandeln. Sein Pitt (Museum zu Glasgow) ist eine der vornehmsten und ehrlichsten Gestalten dieser Art, redlich durchgebildet, obgleich Flaxman im Grunde einen Schrecken vor der unkünstlerischen Gestalt des Zeitkleides hatte. Neben ihm hatten aber andere schon längst die Darstellung der Zeitgenossen in der Tracht übernommen, in der sie der Nation bekannt gewesen waren: Die klassische Kleidung hatten sich hier fast nur auf die Darstellung von Fürsten beschränkt. John Bacon (geb. zu Southwark 1740, † zu London 1799) hatte die Führung in der Behandlung der Bildsäulen an sich gezogen. Ihm kam es darauf an, gleich den großen Malern seiner Zeit wahr zu wirken. Er verzichtete daher auf die klassischen Gestalten. Den Realismus seiner Art nahm dann Francis Legatt Chantrey auf (geb. zu Norton 1781, † zu London 1842). Auch er entwickelte seine Kunst in England selbst, ohne unmittelbar von römischem Einfluß berührt zu sein. Gesund aufgebaute, etwas schwere Bildsäulen gaben das Hauptgebiet seines Schaffens ab. Die Helden der napoleonischen Zeit, die Staatsmänner, Erfinder, Dichter schuf er in sorglosem Zugreifen in die klassische Form, vor allem in der Absicht, die Massen gut zu gliedern; er umhüllte sie mit einem Gewand, das thunlichst die antiken Falten erhielt, wenn es auch modern realistisch im Schnitt war. Seine Wellingtonstatue vor der Londoner Börse ist eines der tüchtigsten Werke der Zeit.

Die Britten waren weit aufnahmefrischer den in diesen Werken gegebenen neuen Anregungen gegenüber, da sie eine eigene Kunst nicht erst zu überwinden, eine Überlieferung nicht zu bekämpfen hatten. Anders die Franzosen.

3982. Paris.

In Paris war das Suchen nach Antike ein wesentlich älteres: Aus den Werkstätten der Maler war ein Strahl von der Art des Poussin auf jene der Bildhauer übergegangen. Aber auch als feinster Geschmack wurde immer noch ein starker Rest von Rokokoanmut verteidigt, wie ihn Pigalle geschaffen hatte. Neben diesem waren Augustin Pajou (geb. zu Paris 1730, † daselbst 1809) und Claude Michel (genannt Clodion) die wichtigsten Meister. Clodion war, wie wir sahen, durchaus Schüler der nach Paris versetzten Lothringer Bildnerfamilie Adam, der er durch seine Mutter angehörte. Schon 1762 kam er, in Paris durch den Rompreis ausgezeichnet, in die ewige Stadt, in der er bis 1771 blieb. Berühmt wurde er durch seine kleinen Modelle von Nymphen und Satyren, durch Werke, in denen er dem alten heiteren Gedanken neues Leben gab. In Paris setzt er diese Arbeit fort, in Marmor, in gebranntem Ton, in Biskuit, in Bronze. Sie stehen höher, als seine größeren Arbeiten durch die Anmut, mit der namentlich kindliche Gestalten durchgebildet sind. Eine ganze Schule fein empfindender Meister bemächtigten sich namentlich des gebrannten Thones als Ausdrucksmittel: So Louis Simon Boizot (geb. zu Paris 1743, † daselbst 1809), der neben größeren Büsten von außerordentlicher Lebhaftigkeit auch solche für die Porzellanfabrik von Sevres anfertigte. Ähnlich Jacques Edme Dumont (geb. 1761, † 1844) und Pierre Paulein (geb. zu Puy en Velay 1731, † 1804).

Vergl. S. 583, M. 3723.

Selbständig entfaltete sich die französische Bildnerei aufs neue unter der Führung von Jean Antoine Houdon (geb. zu Versailles 1741, † zu Paris 1828), der 1759 nach Rom kam und hier im heiligen Bruno eine Bildsäule von bewundernswerter Schlichtheit bei stärkster Kennzeichnung des Mannes und seines Wesens schuf. Als Professor der Kunstschule zu Paris und noch mehr durch eine glänzende Reihe ausgezeichneter Büsten und Bildsäulen (Voltaire und Moliere für die Comedie francaise) zeigte er noch einmal, bis zu welcher Verfeinerung des Realismus der Bildhauer gehen könne, ohne stillos zu werden. Der blatternarbige Mirabeau, der Voltaire, den die deutschen Bauern auf seiner Reise nach Berlin allen Ernstes für einen Affen hielten, all diese durch Leidenschaften und nervöse Anstrengungen verzerrten Köpfe der großen Kampfzeit wußte er mit sicherer Meisterschaft zu behandeln, indem er keinen Deut ihrer Sonderart aufgab und doch mit ruhiger Kraft ihren Geist in die lebensprühenden Köpfe band. Seine Idealgestalten, wie die berühmte laufende Diana (im Louvre) mit ihren runden, vollsaftigen und doch feinen Gliedern, zierlichen Gelenken ist noch eine echte Tochter der Schule Pigalles.

3983. Houdon.

In Deutschland waren es die Niederländer, die zur klassischen Richtung hinüberführten. War doch auch Houdons Lehrer, Michelangelo Slodz ein solcher gewesen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wirkte in Deutschland, wie wir sahen, Peter Verschaffelt aus Gent in Mannheim als der wohl gefeiertste Künstler, Nicolas Francois Octave Tassaert aus Antwerpen in Berlin, Mattiellis Schule in Dresden und die Nahlsche Sippe in Kassel; ihnen folgte eine Anzahl mehr oder minder an die Rokokoschule gefesselter Meister.

3984. Deutschland.

Eine Romfahrt galt allen diesen Künstlern als Vorbedingung zur Vollendung. Für die deutschen Meister wurde die Zeit um 1776 entscheidend, wo Trippel und Zauner in der ewigen Stadt zusammentrafen. Alexander Trippel (geb. zu Schaffhausen 1744, † zu Rom 1793) blieb dauernd in der ewigen Stadt. Er war vorher in Kopenhagen und Paris gewesen, hatte Saly nahe gestanden und im Geist der Pariser Schule, etwa des Houdon, gearbeitet. In Rom neigte er sich dem Klassizismus zu, ohne sich ganz von dem auf selbständige Naturbeobachtung begründeten Schaffen der älteren Zeit loszumachen. In seinen Hauptwerken, dem Grabmal des russischen Grafen Czernitschew (1788—1789) zu Jaropolz, jenem des Fürsten Schwarzenberg in Wittingen, in seinen vornehmen Büsten (Goethes von 1789 in Weimar, Friedrichs des Großen in Arolsen 1788) erweist er sich als ein Meister scharf gekennzeichneter Behandlung und einer dem reichen Linienfluß der Zeit widerstrebenden Kraft des Aufbaues. Ähnlich Franz Zauner (seit 1807 Edler von Felpatan, geb. zu Kauns 1746, † zu Wien 1822). Sein Hauptwerk, die Reiterstatue Josephs II. auf dem Josephplatz in Wien (1807 enthüllt) zeigt den Fürsten in antikem Kostüm, dem Mark Aurel nachgebildet, doch von selbständigster, vornehmster Auffassung. Das ganze Werk ist eines der edelsten Zeugen der Bildnerei jener Zeit, echt stilvoll in der noch vom Rokokoempfinden leicht berührten Haltung.

3985. Trippel.

Vergl. S. 561, M. 3718.

3986. Zauner.

Später kam auch Johann Heinrich Dannecker (geb. zu Waldenbuch 1758, † daselbst 1841) nach Rom, als ein fertiger, jedoch vorzugsweise durch Paris beeinflußter Künstler. Bei ihm überwiegt die leichte Anmut, namentlich der Frauengestalten. Seine Ariadne auf dem Panther (1806—1814, jetzt in Frankfurt) ist dauernd dem deutschen Volke um der vollendeten Sauberkeit der Körperdurchbildung in hoher Schätzung geblieben.

3987. Dannecker.

Am kräftigsten erhielt sich die wahrheitliche Sicherheit, das Gefühl für das unmittelbare Leben Tassaerts Schüler Johann Gottfried Schadow (geb. zu Berlin 1765, † daselbst 1850). Er ist einer der wenigen, die in Rom sich nicht verloren, deren Festigkeit in den eigenen Grundsätzen den übermächtigen Einflüssen widerstand. So schuf er denn eine

3988. Schadow.

Reihe von schlicht lebendigen Bildsäulen, vor allem seinen Ziethen (Kadettenhaus zu Lichterfelde) und ähnliche Gestalten, die sich mit jenen Houdons in Sicherheit des Erfassens des Mannes messen können. Und auch da, wo er der Antike Opfer streute, wie an dem Denkmal des Grafen von der Mark (Dorotheenkirche zu Berlin), wußte er in die Gestalten einen Empfindungswert zu bringen, wie ihn die spätere Zeit nicht mehr besaß. In seiner knorrigen Eigenart erscheint er als ein fester Halt für die deutsche Bildnerei und wirkt als solcher mächtig auf die Berliner Schule ein.

3989. Pettrich.

Ähnlich wirken manche Arbeiten des in Dresden thätigen Böhmen Franz Seraph Pettrich (geb. zu Trebnitz 1770, † zu Dresden 1844). Auf den Dresdner Kirchhöfen fanden sich noch zahlreiche Werke dieses im Geiste Canovas wohl etwas weichlich schaffenden Künstlers, der aber durch seine Empfindung für Bewegung und ruhigen Fluß der Linien über vielem steht, was seine ihn verhöhnenden Schüler schufen. An rein künstlerischer Wirkung überragen seine Arbeiten oft sogar die des bedeutendsten unter jenen, des Rietschel.

3990. Wiener Schule.

Namentlich in der Wiener Schule regten sich tüchtige Kräfte: Johann Nepomuk Schaller (geb. zu Wien 1777, † daselbst 1842), der in seinen späteren Jahren der Romantik zuneigte, hat manches beachtenswerte Werk klassischer Bildung geschaffen, Leopold Kiesling (geb. zu Schöneben 1770, † zu Wien 1827) u. a. standen mit Schaller auf der Seite Canovas, als es galt, das Rokoko vollends zu überwinden. In Mitteldeutschland nahm Friedrich Wilhelm Eugen Döll (geb. zu Hildburghausen 1750, † zu Gotha 1816) eine geachtete Stellung ein. Seine Büsten haben noch einen Zug jener Ehrlichkeit, die dem 18. Jahrhundert selbst unter barocker Maske treu blieb: aus der Schweiz ist Heinrich Keller (geb. zu Zürich 1771, † zu Neapel 1832), der Bildner und Dichter, nach Rom übersiedelt, wo er eine geistig bedeutsame Rolle spielte.

3991. Die nordischen Völker.

Bemerkenswert ist auch das Eingreifen bisher minder am Kunstleben beteiligter Völker. Wir werden in dem Dänen Thorwaldsen das Urbild dieser Art sehen. Einen Vorläufer besaß er in Johannes Wiedewelt (geb. zu Kopenhagen 1731, † daselbst 1802), einem Schüler Coustous, der in Rom Winckelmann nahe getreten war. Wenn seine stattlichen Denkmäler auch nicht jene Strenge erreichten, die ihm als Ziel vor Augen schwebte, so war er doch ein wichtiger Vorkämpfer der klassischen Bestrebungen seiner Heimat, die in Rom selbst in dem Archäologen Georg Zoega (geb. 1755, † 1809) einen unermüdlichen Vertreter fanden. Bedeutender noch für den Norden wurde Johann Tobias Sergel (geb. zu Stockholm 1736, † daselbst 1813), der Stockholm die klassischen Bestrebungen zuführte. Auch er hatte in Paris seine Vorstudien gemacht und erhielt in seiner Heimat die Aufgabe, die Fürsten und Helden Schwedens darzustellen. Mit dieser fand er sich mit reicher Abwechslung in der Formbehandlung geschickt und stilvoll ab. Die Frauengestalten wußte er mit einer nur allzu stillen Anmut zu umgeben, die ihn zum Liebling selbst der Massen seines Volks machte. Nationale Unterschiede traten hiebei jedoch nicht hervor; denn in gleichem Sinne wirkte auch der Russe Iwan Petrowitsch Martos (geb. zu Itschupa 1752, † 1835) in Petersburg, der 1773 in Rom studierte und viel zur Einführung strengerer Formen in sein Vaterland beitrug. Sein Minin-Poshareski-Denkmal steht etwa auf der Stufe der Arbeiten Pettrichs. Ähnlich Stephan Stephanowitsch Pimenow (geb. vor 1800, † 1833).

3992. Canova.

All diese Einzelbestrebungen konnten aber auf die Dauer Canovas Übermacht nicht widerstehen. Er trat in jener für Rom großen Zeit hervor, in der alle Kunstfreunde der Welt die Augen auf die ewige Stadt gerichtet hielten; er verstand es, für ein Menschenleben hindurch deren Hoffnung zu erfüllen, daß ein Moderner erfolgreich mit den Alten in einen Wettbewerb treten könne. Mit einem Urteil, das an den Bildwerken Roms ausgebildet war,

trat man vor seine und fand in ihnen alle Vorzüge der Alten wieder; ja man fühlte, daß aus gleichen Grundsätzen heraus sich bei ihm eine Anmut gestaltete, die jene der Alten noch überbot: Es ist der Hauch Rokoko, der noch über sein Schaffen sich breitet! Dieser brachte unbemerkt sich einschleichend den Zeitgenossen sein Werk näher. Von gleichem Standpunkt betrachteten sie die Alten: Einer Zeit, der der Apollo von Belvedere als die höchste Offenbarung hellenischen Geistes erschien, mußte anders denken, als eine solche, die sich in die Bildwerke des Parthenon eingelebt hatte; oder gar als unsere Zeit, die der hellenischen Frühkunst Schöpfungen mit besonderer Liebe umfaßt.

In seinen großen Grabdenkmälern hielt Canova an alten Formgedanken fest. Jenes für die Herzogin Maria Christiane von Sachsen-Teschen († 1793, 1805 errichtet, in der Augustinerkirche zu Wien) wie in dem eigenen, das seit 1827 seine Schüler nach seinem Entwurfe in Sta. Maria dei Frari in Venedig ausführten, geht er auf Pigalles Straßburger Denkmal Moritz' von Sachsen zurück: Eine Pyramide, an der sich ein realistisch erfaßter Vorgang abspielt: Trauernde, Heranziehende, Huldige. Das ist noch aus dem Geiste Berninis geboren. Die Form dagegen ist streng, die Glieder sind aber von jener weichen Rundung, die der Folgezeit mißbehagte. In seinen Einzelfiguren kommt die leichte, tänzelnde Anmut noch stärker zum Ausdruck. Nicht die Gestalten ihrem Wesen nach zu sondern, sondern eine allgemeine Schönheit zu erzielen, war sein Streben. Das kräftigste Werk, das er schuf, die sitzende Gestalt des Papstes Clemens XIV. mit der nach vorwärts geschleuderten segnenden und doch auch richtenden Rechten wäre ohne die Renaissance-Papstbilder nicht möglich gewesen. Seine Versuche, Napoleon I. darzustellen, einst viel bewundert, kamen über die antiken Cäsarenbilder nicht hinaus. Überall bekundet sich ein sicheres und doch einschmeichelndes Können, ein hoch entwickelter Geschmack, ein fein gliederndes Schönheitsgefühl, nicht aber ein tiefes eigenes Verhältnis zur Natur.

3993. Thorwaldsen.

Es war für die Wirkung, die Canovas Kunst auf die Nachwelt ausübte, nachteilig, daß ihm unmittelbar auf dem Fuße ein Mann folgte, der noch weiter dem Ziele entgegenwandelte, das die Zeit sich aufgesteckt hatte, der Wiederbelebung der Antike: nämlich der Däne **Berthel Thorwaldsen** (geb. auf See 1770, † zu Kopenhagen 1844). Seit 1797 lebte der eigentümlich weltfremde, den Bildungsbestrebungen seiner Zeit unzugängliche, durchaus seinem tiefen künstlerischen Gefühl folgende Mann in Rom, wo er 41 Jahre verblieb. Mit seinem Jason, einer schlichten nackten Figur, offenbarte er zuerst ein Einleben in die antike Kunst, wie es nur einem Künstler möglich war, der dem Zeitleben und der überkommenen Kultur fern stand: Er kam frisch an die Alten heran, unverbildet und schuf als ihr unmittelbarer Schüler. Und von nun an entquoll seinen geschickten Händen eine Fülle von ruhigen, leidenschaftslosen, der scharf ausgeprägten Eigenart entbehrenden Gestalten, die weder einem bestimmten Volke, noch einer bestimmten Zeit anzugehören scheinen, vielmehr durch Ablehnung aller Zufälligkeit zu einer gemeinsamen Höhe idealer Körperbildung gesteigert sind. In den Tagen heftiger nationaler Kämpfe, aber auch des gewaltigen Versuches Napoleons, Europa in ein Staatswesen zusammenzupressen, schuf der Däne in Rom ein Volk von Marmorgestalten, die aller Zwiespältigkeit fern, ein einheitliches Menschentum darstellen. Der Imperator in Paris begegnet sich mit dem Verjünger der alten Kaiserherrlichkeit Roms. Die klassische Form, losgelöst von Zeit, Volk und sachlichem Zweck, erhielt durch diesen die klarste Ausgestaltung. Der Traum der Renaissance schien verwirklicht: Eine neue Herrschaft klassischen Geistes schien einzusetzen.

Die Zeitgenossen fühlten nicht die Eintönigkeit der Thorwaldsenschen Kunst. Sie hofften, die sich vordrängende Romantik und das Pochen auf nationale Eigenart, die Sehnsucht nach Ausdruck des Volkstums durch die Überlegenheit antiker Weltanschauung, durch Vertiefung

und Verbreitung der Aufklärung überwinden zu können. Der Traum der Gelehrten, daß die Völker ein im Glanz hellenischer Kultur geeintes friedliches Ganze bilden können, schien in Thorwaldsen verwirklicht. Man empfand das berückende Gefühl, durch ihn in die reine Luft vollendeter Idealität erhoben zu sein. Alle Völker beteiligten sich an der Huldigung vor seinem Geiste. Und wo diese Begeisterung weniger zu bemerken war, so namentlich bei den Franzosen, schob man dies auf Tiefstand, auf Fehler der Geistesbildung, ja der Sittlichkeit. Die staatlich so bedrängten Deutschen aber waren am meisten geneigt, Thorwaldsen kraft der Verwandtschaft des Geistes zu dem ihrigen zu machen. Denn bei ihnen war der Gegner seiner volksfremden Kunst, das nationale Selbstgefühl, am schwächsten ausgebildet.

3394. Die Italiener.

Die Italiener folgten ihm als dem leitenden Meister in der ewigen Stadt. Canova und Thorwaldsen überwanden hier nach und nach alle Eigenartigkeit, alle örtlichen Schulen. Rom galt den Bildhauern als der Ort, wo sie allein in der Stimmung durch das Häßliche nicht gestört, in ihrem Schönheitsgefühl nicht gehemmt wurden. Daß dort auch noch ein Papst saß, war den meisten herzlich gleichgültig. Sie suchten die Alten und sahen in der Kirche zumeist nur ein spukhaftes Treiben des Aberglaubens, das jedoch in seiner malerischen Vielgestalt nicht des Reizes entbehre.

3395. Mailand.

Italien bot aber auch noch im 18. Jahrhundert die bildnerischen Aufgaben und tüchtige Meister, um sie durchzuführen. Den Mailänder Architekten stand eine ganze Reihe von Künstlern zur Seite. Camillo Pacetti (geb. in Rom 1758, † in Mailand 1826) dürfte der bedeutendste unter ihnen gewesen sein. Neben ihm sei Giovanni Putti (geb. zu Bologna 1771, † 1847) hervorgehoben, der das Sechsgespann auf dem Simplonbogen in Mailand schuf, ein Werk von hervorragend künstlerischem Wert. Einflußreich wurden diese Meister namentlich als Lehrer des folgenden regsameren Geschlechts. So auch Lorenzo Bartolini (geb. zu Savignano? 1777, † zu Florenz 1850), der schon für nötig fand, in Paris sich die höhere Vollendung zu holen: Er arbeitete an der Vendomesäule und blieb somit nicht unberührt von der französischen Schule, wie sie sich in Antoine Denis Chaudet (geb. zu Paris 1763, † daselbst 1810), dem Meister der Napoleonstatue auf der Säule, ausgebildet hatte. Wie Canova, stellte dieser den Kaiser in antiker Kleidung als Imperator dar (1814 beseitigt). Zu seinen Bildsäulen holte er sich an der Anmut Canovas Rat. Ähnlich Pierre Cartellier (geb. zu Paris 1757, † daselbst 1831), der ebenfalls an den Bauten des ersten Kaiserreichs vielfach beschäftigt war. Francois Frederic Lemot (geb. zu Lyon 1773, † zu Paris 1827) gehört dann schon zu den vielbeschäftigten Denkmalbildhauern der nachnapoleonischen Zeit; der Ludwig XIV. für Lyon ist sein Hauptwerk. Ähnlich Francesco Bosio (geb. zu Monaco 1769, † zu Paris 1845), der dritte Meister der Vendomesäule und der Kaiserstatue, der jedoch später nach der Restauration in Paris, wo er dauernd lebte, an der neuen Königsstatue Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires und sonst vielfach beschäftigt wurde. Bosios Nebenbuhler war Jean Pierre Cortot (geb. 1787, † 1843), der in der Zeit der Restauration trotz der Schwerfälligkeit manches seiner Werke für den besten Bildhauer Frankreichs galt.

3396. Französische Meister.

Die Pariser Luft mit ihrem Streben nach Würde im Denkmal, mit ihrer Forderung gesteigerter klassischer Vornehmheit bekam der Bildhauerei in der napoleonischen Zeit wenig. Der Kaiser forderte von ihr anderes, als das rein Künstlerische. Sie sollte bestimmten Zwecken dienen, der Vaterlandsliebe, dem Ruhme, der Treue oder sonst einer an sich rühmlichen Tugend; aber, wie immer, verkümmerte sie bei solchen außerhalb ihres Gebietes liegenden Aufgaben bei all ihrer Großartigkeit in akademischer Strenge.

Die Neubelebung des Volkstums.

55) Das Suchen nach Heimatkunst.

Der Zug der Sachlichkeit in den germanischen Völkern äußerte sich zunächst in einem starken Drange nach Wahrheit: Der Zug nach Freiheit für den Einzelnen, nach bürgerlicher Gesetzmäßigkeit und Schonung der Selbständigkeit des guten Bürgers lehrte das Tiefere, die Wahrheit im Ergründen des Menschen zu suchen. Mit dem steigenden Einflusse der Öffentlichkeit auf das ganze Leben des Landes, mit dem immer entschiedeneren Hervortreten der im Parteileben sich entwickelnden, fest umzeichneten Persönlichkeiten, mit dem Gefühl der eigenen Würde und des Wertes kräftiger Selbstsucht und bewußten Opfersinnes wuchs auch die Wertschätzung des Bildnisses: Man freute sich, die Männer und Frauen wahrheitlich wiedergegeben zu sehen, die man liebte und verehrte; man suchte nach Bildern jener, die persönlich zu sehen nicht möglich war; man lernte in den Gesichtern Eigenschaften zu lesen; die Kunst der Dichter zu üben, die dahin führte, daß man einen Menschen und sein Thun aus seinen Anlagen und seinen Lebensbedingungen heraus verstehen und zu würdigen versuchte, daß man auf die feineren, sein Sein begründenden Umstände liebevoll einging.

3997. Brittisches Volkstum.

3998. Das Bildnis.

Die Schotten gingen auch hier voraus: Allan Ramsay, der Sohn des Dichters des Gentle Shepherd, war der erste, der das Bildnis aus dem Kreise der Nachahmung fremder Meister wieder herausriß. Mit ihm begann eigentlich erst eine schottische Malerei. Auch Ramsay war in Rom gewesen, auch er hat manchen barocken Zug in seine Kunst aufgenommen. Aber trotz seiner Empfänglichkeit für den Zeitgeist brachte ihn die brittische Sachlichkeit über die Mätzchen der alt gewordenen französischen Schule hinweg. Er trat in London mit Hogarth in Wettbewerb, dem Maler, der auch im Bildnis gern bis an die Grenze der Verzerrung ging, um nur nicht zum Schmeichler zu werden.

3999. Ramsay. Vergl. S. 613, N. 3881.

Auch in London erkannte man es als eine Notwendigkeit an, die handelnden Männer im Staatsleben, in den Wissenschaften und Künsten den Nachlebenden im Bildnis festzuhalten; man begann, heranreifend in der Kunst der Zergliederung einer Menschenseele, nun im Antlitz die Spuren der Eigenschaften zu suchen, nicht nur in dem des Lebenden, sondern auch im Bilde. Der Maler sollte den ganzen Menschen geben; nicht wie er sich in feierlichem Augenblick darstellt, sondern wie er nach seinen Vorzügen und Fehlern beschaffen ist: Das bot den Engländern in vollendeter Form Joshua Reynolds (geb. zu Plymton 1723, † zu London 1792) in den wohl 2000 Bildnissen, die er hinterließ. Er war ein liebenswürdiger Mensch, der auch in seinen Zeitgenossen vorzugsweise die liebenswürdige Seite erkannte und dieser seine besondere Aufmerksamkeit zuwendete. Ein Mann, der die Kunst aller Zeiten eifrig studiert hatte und den ganzen Reichtum an Lehre in sich aufnahm, ohne seine Selbständigkeit zu verlieren. Immer frisch, immer farbig, immer von einer weltmännischen Feinheit und von ruhiger Sicherheit im Auftreten, hoch gebildet und dabei doch bürgerlich einfach seiner ganzen Art

4000. Reynolds.

nach, kann er als einer der edelsten Vertreter des englischen Bürgertums gelten, das durch Arbeit reich, durch Wissen und Können vornehm wurde. Seine Bilder sind eng verwandt mit dem Geiste des englischen Schrifttums jener Zeit. Er will Seelen ergründen und Menschenart erklären. Er will den Darzustellenden in dem Augenblick belauschen, in dem er mit sich allein beschäftigt ist, nicht sich beobachtet fühlt; er verzichtet auf die vornehme Haltung, auf die prunkvolle Umgebung, auf die feierliche Kleidung und auf das heldenhafte Auftreten, wie es die ältere Malerei im Bildnis zu geben liebte; er suchte die für den Geschilderten eigentümliche, sein Wesen erläuternde Bewegung und Umgebung. In seiner Malweise kühn und sicher, eigenartig und doch festhaltend am Alten, bewältigt er seine Aufgabe ohne Schwierigkeiten. Er fühlt sich bewußt als Schüler der Alten, er hält Reden an der Londoner Kunstakademie, deren erster Präsident er war, um seinen Schülern jene Lehre einzuprägen, die von den Caracci ausging und ihn völlig beherrschte: Nur das Studium der großen Meister kann zum Fortschritt über diese hinaus, ja nur zur Annäherung an sie führen. Er möchte gern im Sinne dieser historische Bilder schaffen, die ihm unendlich viel höher stehen als das Bildnis; er versuchte auch Werke wie den Ugolino, in dem der hungernde Held und seine Söhne dargestellt, also alles Gewicht auf den seelischen Ausdruck des Hungerns, der sorgenden Not und Verzweiflung gelegt ist — ein erschrecklicher Mißgriff im Sinn der Empfindsamkeit; er schuf ferner Darstellungen von Tugenden, namentlich Kindergestalten, bei denen dem Beschauer die Unschuld zu dick aufs Brot gestrichen wird, um wohlschmeckend zu bleiben; er suchte das Bildnis in eine klassische Zeit zu steigern, indem er namentlich schöne Frauen, manchmal Schauspielerinnen, gewissermaßen in antiker Rolle auftreten läßt: Sein klassisch angeregter Geist sah eben in jenem Weibe eine Kleopatra, im anderen eine Muse. Und indem er sie so malte, glaubte er vollkommene Wahrheit mit höherem Geist zu verbinden. Aber der Nachwelt blieb er allein in der „niederen" Kunst des beziehungslosen Bildnisses verehrungswürdig.

Vergl. S. 633, M. 3943.

4001. Gainsborough.

Reynolds stand in der englischen Bildniskunst nicht allein. Neben ihm hat Thomas Gainsborough (geb. zu Sudbury 1727, † zu London 1788) gleiche Bedeutung: Über seinen Bildern liegt ein wunderbarer Duft der Stimmung, ein unmittelbares malerisches Empfinden. Die Menschen stehen bei ihm so stolz, so frei, so ohne Zwang vornehm da: Sie sind wundervoll gekleidet und bewegen sich in ihrem Gewande auf das bequemste und sicherste. Man sieht ihnen das Glück, die innere Befriedigung an, ohne daß sie zu lächeln brauchen. Durch die Harmlosigkeit einer großen Künstlerseele hindurchgeleitet, erscheinen seine Männer und namentlich seine Frauen in Liebenswürdigkeit geläutert, gegen die Rauheit der Welt gefeit. Gainsborough wirkt auch im Bildnis als Landschaftsmaler, er sah die Gestalt im Zusammenhang mit der Natur und er malte sie auch dann in die weite Welt hinein, wenn man hinter ihnen nichts erkennt als eine getönte Fläche. Er empfand farbiger; er sah nicht so tief in die Seelen, aber er sah mehr von ihren äußeren Merkmalen; er zeichnete nicht so scharf, aber er tönte mit feinerer Hand; er zergliederte die Seele weniger, aber er gab sich mehr seinen Modellen gegenüber aus. Und so überragte er Reynolds als Maler um ebensoviel, als er ihm als Porträtist im Sinne der strengen Wiedergabe der Person nachstand.

4002. Romney.

Aber der Grundton für das englische Bildnis war somit angegeben. Eine stattliche Reihe von Künstlern nahm ihn auf: In Reynolds Sinn George Romney (geb. zu Dalton le Furneß 1734, † zu Kendal 1802), der in seinen oft wiederholten Bildnissen der Lady Emma Hamilton diese vielbewunderte Frau in allen möglichen klassischen Umformungen, als Hebe, Kalypso, aber auch als Maria Magdalena und Jungfrau von Orleans malte; ein farbenglücklicher, wenngleich oft etwas weichlicher Meister.

4003. Raeburn.

In Henry Raeburn (geb. zu Stockbridge 1756, † zu Edinburg 1823) erwuchs den Schotten ein Maler, der das Bildnis auf die höchste Stufe zu bringen wußte: Er war

männlicher, schlagfertiger, sicherer als Reynolds; er packte herzhafter zu und kümmerte sich weniger um den schönen Ton und die schulmäßige Verteilung von Licht und Schatten; er war unbesorgter in der Erkenntnis, daß ein wahres Bildnis von selbst ein gutes Kunstwerk geben müsse: Und so erzeugte er mit sicherem, breitem Strich ein Meisterwerk nach dem anderen, machte Schottland zu einem Heimatslande des Bildnisses, in dem dieses nie ganz auf jenen Tiefstand herabsank, der die Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa kennzeichnete. John Watson Gordon (geb. zu Edinburg 1790, † daselbst 1864), Daniel Macnee (geb. zu Fintry 1806, † zu Edinburg 1882) und in letzter Linie der ausgezeichnete jetzige Präsident der Edinburger Akademie George Reid (geb. zu Aberdeen 1842) gehören dieser Schule von Verkündern einfachen Menschentums an.

4004. Kinderbilder.

Besonders beliebt war auch das zu einem Geschichtchen sich ausgestaltende Bildnis. Die großen Bildnismaler Englands, Joshua Reynolds an der Spitze, haben es alle gepflegt. War es Absicht der Maler, den Darzustellenden in einem Augenblick festzuhalten, in dem er sich in vollster Eigenart giebt, so lag es nahe, ihn handelnd zu schildern. Namentlich Kinder ließ man gerne so auftreten. Sie spielen, sie entkleiden sich, sie werden von ihren Müttern gehätschelt, so im Bilde festgehalten, wie diese sie wünschen; so unschuldsvoll, daß man dies auf den ersten Blick sieht. Die Kinderbegeisterung, die Freude an dem, was die unentwickelte Seele berührt, deckt sich ja mit dem Streben nach Rückbildung zu schlichterer Weltauffassung, zu fehlerfreierem Dasein. Das Kind der Renaissance, eines Donatello oder der Robbia, wie eines Correggio oder des Murillo ist zunächst ein Naturergebnis, ein lustiges Stück Welt, in dem eine Fülle von Leben steckt: Es springt oder fliegt im Kreise des Weltlichen oder Heiligen herum, um diese mit seinem gesunden Dasein zu erfreuen. Denn es ist stets heiter, vollsaftig. Das Kind der englischen Malerei ist anders gestaltet: An Körper ist es weicher, fetter, gepflegter, doch von geringerer Kraft. Sein Geist ist es aber vor allem, der Maler und Beschauer beschäftigt: Es ist ein Rätsel, das die Zukunft lösen soll und der Maler will diese Lösung durch feine Andeutungen vorausnehmen: Das Kind soll als zukünftiger starker Mann, als edles Weib erkennbar sein: Es soll die Knospe einer sittlichen Zukunft darstellen. Solche Sittenbilder hat England in großer Zahl unter stürmischem Beifall der Welt hervorgebracht und in Tausenden von Stichen über das Festland verbreitet: Reynolds schuf den Typus! The Strawberry Girl, das Kind mit den großen, fragenden Madonnenaugen, den auf der Brust gekreuzten Händen, der unschuldeifrigen Haltung; Muscipula, die unschuldig verschmitzt lächelnde Mäusefängerin; solche Darstellungen Einzelner, aber auch bestellte Bildnisse von Kindern, wie das der Prinzeß Sophie Mathilde die, in Hemd und Haube, mit einem Hündchen spielt, sind Übertragungen des auf Schlichtheit und Natürlichkeit dringenden Zuges der Zeit auf die Kunst. Reynolds Schüler wie James Northcote (geb. zu Plymouth 1746, † 1831) verfielen rasch in Süßheiten: Man begnügte sich nicht mit der Darstellung des Menschen in gesammelter Ruhe, sondern man wollte durch das Bildnis hindurch zu der Empfindsamkeit der Zeit sprechen. Schon bei Reynolds kam es zu solchen Versuchen. Bei Romney werden sie augenfälliger: Die kleine Tochter des Grafen von Derby hält einen Vogel in der Hand, sorgfältig ihn schützend und schaut so unbesorgt in die Welt hinaus: Northcote malt ländliche Vorgänge, den Besuch bei der Großmama, die Wohlthätigkeit und dergleichen, indem er die im Bildnis Dargestellten ein Werk der Tugend verrichten läßt. Diese Art der Schmeichelei war nicht die einzige: Northcote verfiel seinem Lehrer Reynolds gegenüber rasch in Seichtheit: Er nahm dessen Schwächen auf und wußte durch sie zu gefallen.

4005. Northcote.

Ähnlich William Beechey (geb. zu Burford 1753, † zu Hampstead 1839), John Hoppner (geb. zu Whitechapel 1758, † zu London 1810), John Jackson (geb. zu

Lastingham 1778, † zu St. Johns Wood 1831) und der berühmteste der Reihe: Thomas Lawrence (geb. zu Bristol 1769, † zu London 1830). Alle diese hatten malen gelernt, sie setzten mit Kraft den Pinsel ein und schufen, wo der Niedergang der Farbentechnik ihre Bilder nicht zerstörte, Werke von bleibendem künstlerischen Wert. Leider begann aber in England der Fortschritt in der Farbenchemie bedauerliche Eingriffe in die Kunst zu machen. Man erfand neue leuchtende Malmittel, die aber rasch das Bild der Zerstörung zuführten. Manche Künstler sind heute schon aus der lebendigen Wirkung auf die Nachwelt völlig durch die Verwendung namentlich des Asphalt in ihren Bildern ausgestrichen. Man kann die Wirkung dieser zu schwarzen, rissigen Flächen gewordenen Arbeiten nur aus dem Eindruck auf die Zeitgenossen verstehen. Bei Lawrence herrscht noch die alte zuverlässige Malweise. Doch verwendet auch dieser gefeiertste Maler seiner Zeit sie gern zu Niedlichkeiten. In die vollen Becher von Unschuld, die er im Sinn englischer Wohlanständigkeit ausbietet, kommt ein Stückchen vom Zucker der Sinnlichkeit, um jene in allen Teilen umzuschmecken. Die von Reynolds überwundene Repräsentationsmalerei kehrte in anderer Weise wieder: Wurde doch Lawrence der Maler des Adels, der Könige; war doch seine ehrenvollste Zeit jene der Kongresse zu Aachen und Wien, wo er die Fürsten und Staatsmänner zu malen hatte, die das alte Europa wieder nach der Revolution herzustellen berufen waren. Nur das ist von der bürgerlichen Kunst übrig geblieben, daß die Vornehmen sich nun in ihrem Prunk natürlich benehmen wollen und daß die Frauen in ausgeschnittenen Kleidern und Brillantschmuck dasitzend, ihre nacktbeinigen Kinder auf dem Schoß tragen, um als Damen und Mütter zugleich gewürdigt zu werden. Geistvoll und humorvoll sollte das Sittenbild sein; man sollte im Bilde zwar das Leben der Zeit, doch nicht in seiner vollen Wirklichkeit, vielmehr verklärt durch ein heiteres Erfassen seiner Schwächen und seiner guten Seiten finden. Dies sollte den traurigen Seiten des Lebens so wenig wie den armseligen, kümmerlichen aus dem Wege gehen; aber es sollte diesen ein Stück Schönheit mitgeben; damit es den Beschauer nicht anwidere, sondern ihn zur Rührung, zum Lachen unter Thränen reize. Der Grundton sollte der der höheren Gerechtigkeit sein, wie im Schauspiel: Durch die Trauer sollte man die Lösung zum Guten erkennen. Den Niederländern, die malerisch unbedingt das Vorbild dieser Kunstart bildeten, warf man immer noch im Geiste des Lairesse vor, daß sie an Plattheiten, ja an Roheiten Gefallen gehabt hätten: Die Maler der guten englischen Gesellschaft wollten es ihnen als Künstler gleichthun, als Darsteller aber ihre bessere Erziehung, ihren höheren gesellschaftlichen Schliff, ihre gesittete Volksfreundschaft darlegen. Aber dieser Ton ist nie eigentlich tief eingedrungen; die Leidenschaft und die goldene Rücksichtslosigkeit des voll sich Auslebens fand endlich immer wieder den Sieg über die in gesellige Form verkapselte Wohlanständigkeit.

4006. Lawrence.

4007. Das Bildnis als Sittenbild.

Vergl. S. 548, N. 3713.

Den Ton der derben Freiheit schlug einer an, der nicht in jene wohlerzogenen Kreise gehörte, George Morland (geb. zu London 1763, † daselbst 1804), den aber dafür ein wahrhaft malerischer Geist in alle Feinheiten der Darstellungskunst und den die niederländisch behagliche, niederländisch kecke Lebensauffassung wohl in schlimme Händel aber auch zu einer klaren Erkenntnis dessen führte, was im Leben künstlerisch wirkt: Nicht die Tugend und nicht das Laster, nicht die Stellung des Malers zu beiden; sondern jene zu den Formen und Farben der Natur. Die gute Gesellschaft versöhnte erst Robert Smirke (geb. zu Wigton 1752, † zu London 1845) mit dem Sittenbilde. Er hielt sich fern von Hogarths Uebertreibungen, er wollte Gentleman bleiben, selbst bei Darstellung einfacherer Vorwürfe. Darum liebte er es, Dichter zu illustrieren. Das Theater behauptete in der Zeit der Rührstücke seinen Einfluß auf die Malerei; es vermittelte ihr den Geist; es gab ihr Gestalten, die jeder erkannte, deren Eigenarten jeder im Bilde suchen und finden konnte, festumschriebene

4008. Das englische Sittenbild.

Menschenarten. Rasch errang der Schotte David Wilkie (geb. zu Cults 1785, † vor Gibraltar 1841), im Sittenbild die führende Stellung, ein Künstler von großer technischer Feinheit, ein Meister der Seelenkunde und des Seelenkündens, eine Art Dickens im Erzählen, der die ländliche Heimat, die kleinen Leute, den Blinden mit seiner Fiedel, die Dorfpolitiker und all das bürgerlich Schlichte, heiter mit herzlicher Vertiefung und außerordentlichem Können darstellte. Bei William Collins (geb. zu London 1788, † zu London 1847) überwog die Kinderfreundschaft, ein schon wachsendes Suchen nach Naivetät; nach einem Stoff, der rühren soll, indem er die kleinen Dinge der Welt mit Gewichtigkeit als für kleine Leute höchst bedeutsam behandelte. Eine Reihe ausgezeichneter Maler schloß sich diesen an: William Mulready (geb. zu Ennis 1786, † zu London 1863), der als Maler einen sehr hohen Rang einnahm, als Humorist schon gelegentlich ins Läppische übergriff; Gilbert Stuart Newton (geb. zu Halifax 1795, † zu Chelsea 1835), Amerikaner von Geburt, feiner im Beobachten seelischer Stimmungen; Charles Robert Leslie (geb. in Clerkenwell 1794, † 1859), amerikanischer Eltern Kind, und Schüler der amerikanischen Geschichtsmaler Washington Allston und Benjamin West, als Genremaler bemerkenswert durch seine Versuche, geschichtlich treue Darstellungen alter Vorgänge zu geben, sowie durch sein Geschick, die Gestalten im Raum anzuordnen.

4009. Wilkie.

Vergl. S. 667, N. 4064.

Das Bildnis und die Sittendarstellung gehören der Heimat an. Sie bringen das, was den Künstler täglich umgiebt, bringen ihn selbst. Dort, wo diese blühten, mußte auch die heimische Landschaft, die den Maler bekannte unbelebte Natur Bedeutung erlangen.

4010. Die Heimatlandschaft.

Die Landschaft stand an der Londoner Akademie in deren ersten Zeiten unter Poussins Einfluß. Wilson, ihr größter Vertreter suchte in England nach Gegenden, die etwa dem großen Zuge der historischen italienischen Landschaft entsprechen; er gestaltete England um, damit es landschaftlich ideal werde. Das Streben auf das Natürliche, das sich im Gartenbau so mächtig regte, fand nur schwer Einlaß auf der gemalten Aussicht in die Gottesnatur. Während überall im Geiste der römischen Schule schaffende Meister die Führung in der Kunst hatten, fand eine frische, selbständige Auffassung nur dort Boden, wo die Malerei sich der Förderung der Ästhetiker und Archäologen nicht erfreute. So in den englischen Grafschaften, draußen vor den Thoren Londons. Dort spielte sich das Leben des ersten großen Heimatmeisters ab, des Thomas Gainsborough, der nicht nur das Bildnis beherrschte, sondern mit gleichem Ernst und gleicher Feinsinnigkeit das Antlitz seines Vaterlandes, seiner geliebten Landschaft suchte; als der ersten einer, der nach altniederländischer Weise nicht draußen in der weiten Welt, in Italien, bei den großen Meistern nach Stoffen für Landschaftsbilder fragte, sondern sich in die englische Natur vertiefte und sie mit einer unmittelbar wirkenden Herzlichkeit schilderte: Seine Landschaftskunst ist ein Versuch, die Stimmungen festzuhalten, den lyrischen Ton ins Bild zu legen, malerische Empfindungen zur Schau zu bringen: Man verstand sie nicht in London und an der Akademie: Sie widersprachen der Regel, daß die Kunst im stilistischen Ausgestalten der Natur zur Einfachheit bestehe. Man verstand aber auch nicht den Meister, der noch einfacher in seinen Darstellungen wurde, John Crome (genannt Old Crome, geb. zu Norwich 1768, † daselbst 1821): Der blieb sein Leben lang ein Maler der Provinz, der sich nichts Besseres wünschte, als sein Norwich zu malen, in dem er lebte. Jeder Ausblick war ihm recht, er sah Schönheit überall, überall breite Massen von Ton, die großen Linien der Heide und das schlickerige Wasser der trägen Flüsse, die Hütten unter großen Eichen und die zierlichen Häuser des Städtchens mit der gleichen herzlichen Heimatliebe.

4011. Gainsborough.

4012. Old Crome.

Der dritte im Kreise, John Constable (geb. zu East Bergholt 1776, † zu London 1837), kam zwar wie Gainsborough zu akademischen Würden. Aber auch er hielt sich

4013. Constable.

der Hauptstadt fern, ging einsam seinen Weg, der auf ein klar erkanntes Ziel führte: Nämlich auf die Überwindung der braunen Töne der akademischen Kunst, auf die Einführung der hellen Farbenfreudigkeit der Natur, des Sonnenlichtes, des saftigen Grün, der feinen silbernen Nebel. Man spottete viel über diese Bestrebungen, man wollte nur als echte Kunst erkennen, was alter Kunst glich. Aber die unmittelbar packende Frische des Tones siegte in England endlich über die akademischen Bedenken.

4014. Nasmyth.

Ebenso in Schottland: Alexander Nasmyth (geb. zu Edinburg 1758, † daselbst 1840) stand an Unmittelbarkeit des Naturempfindens zwar Constable nach, er war, wie Old Crome, holländischer. Aber er malte doch mit sicherem Gefühl für den überragenden Wert der Stimmung, unkomponierte Ausblicke, echte heimatliche Natur. Alle diese Künstler sammelten Kreise von Nachahmern um sich. Namentlich in der jungen Kunst des Aquarells, die in England besonders eifrig gepflegt wurde, fanden sich solche. Während an den Akademien Geistesschlachten für und wider die Antike und die Malerschulen der Renaissance geschlagen wurden, beschäftigte der Geschmack der kaufenden Kunstfreunde viele geschickte Hände, um den Britten ihre Heimat im Bilde wiederzugeben, Land und Leute.

4015. Stellung zu den Niederländern.

Was künstlerisch von diesen Malern erreicht wurde, stand durchaus auf den Schultern der Niederländer. Der stammverwandte Geist des östlichen England erwachte einige Jahrhunderte später als an der gegenüberliegenden Küste: Sie malten auch zunächst das, was holländischem Wesen am verwandtesten ist. Man sah holländische Natur in England, man lernte aus holländischen Bildern die Schönheit des eigenen Landes begreifen. Dies Gefallen aber führte bald zu bewußtem Gegensatz wider das klassische Stilgefühl der hohen Kunst.

4016. Morland.

London begann eine Kunststadt zu werden, an der die Akademie nicht mehr allein herrschte, an der auch ein von ihr nicht geachteter Geschmack Boden faßte. Es gab da wenig geachtete Künstler, Männer, von denen man bedauerte, daß so viel Können auf falsche, ja auf schlechte Bahnen gelenkt sei, die aber doch ihr Dasein bemerkbar machten durch ihren Einfluß auf die Menge. Ein solcher war Morland, noch heute der Schrecken der englischen Moralisten: Eine Art englischer Brouwer, ein Säufer, der jung elend zu Grunde ging; aber ein Maler von unzähligen kleinen Bildern, in denen das Leben Englands und seiner Straßen, Schenken, Bauernhäuser, all das Treiben da unten, das die Akademiker verachteten, mit einem so lustigen Sinn und so hellen Augen gesehen erscheint, daß jedes Bild zur Perle echter Kunst wurde. Die derbe Sinnlichkeit, die sich auf dem Festlande hinter allerlei antiken Mätzchen verstecken zu müssen glaubte, trat hier in strahlender Frische hervor; die Liebe zum Leben wurde Liebe zur Wahrheit; das Unscheinbare erhob sich zum Beachtenswerten; die Kunst verknüpfte sich wieder mit dem Dasein.

Vergl. S. 420, N. 3345.

4017. Tiermaler und Landschafter.

Die Britten wurden die leitenden Tiermaler: Morlands Schwager James Ward (geb. zu London 1769, † zu Cheshunt 1859), der mit seinen Bildern die Zustimmung der Viehzüchter suchte und fand, Ochsen in Lebensgröße malte, wie einst Paul Potter. Ebenso herrschten sie in der Landschaft: Thomas Girtin (geb. in London 1773, † daselbst 1802), einer der Leiter der Malerei in Wasserfarben, rang diese zu größerer Farbigkeit und zur Sonderstellung fort, so daß sie rasch zu immer feinerer Durchbildung, zu immer reicherer Wirkung gelangte. War John Robert Cozens (geb. 1752, † 1799) noch nach Italien gegangen, um sich zu vervollkommnen, so fand er dort schon vorzugsweise an das Englische sich Annäherndes: Man erkannte sein dichterisches Empfinden, die Eigenschaft, daß in englischem Herzen die Natur selbst der Campagna englisch sich wiederspiegele. Sawrey Gilpin (geb. zu Carlisle 1733, † zu Brompton 1807) der Aquarellmaler, und sein Bruder William Gilpin (geb. zu Carlisle 1724, † zu Boldre 1804), der gefeierte Schilderer der landschaftlichen Schönheiten des Waldes und Gesetzgeber für die Anlagen der natürlichen Gärten, seien noch hervorgehoben: Eine Reihe von aus-

gezeichneten Malern schloß sich ihnen an. Anthony Vandyke Copley Fielding (geb. 1787, † zu Worthing 1855), dessen Aquarelle von köstlicher Frische des Tones sind; John Linnell (geb. zu London 1792, † zu Redhill 1882), der es verstand, den Himmel und seine Wolken zum Vorwurf seiner Kunst zu machen und unter ihm die fruchtbare Hügellandschaft Englands. Ähnlich David Cox (geb. zu Birmingham 1783, † zu Harborne 1859), John Glover (geb. zu Hougthon 1767, † zu Launceston in Australien 1849), Peter de Wint (geb. zu Stone, Staff. 1784, † zu London 1849) und zahlreiche andere, die in sorgfältiger Arbeit und klarem Wollen die englische Natur zu bemeistern strebten und so sonnig frische Werke schufen, so von allen Schulrücksichten und allen Absichtlichkeiten unberührte Äußerungen einer gesunden Naturfreude, wie nur irgend eine andere Zeit: Meisterwerke nun auch oft in Öl und von größeren Abmessungen, aus denen die klare Sachlichkeit der von Schulgesetzen ungeschmälerten englischen Weltauffassung sich äußerte.

4018. Schotten.

Die Schotten fehlten nicht auf dem Plan. Immer tiefer versenkten sie sich in die Stimmungstiefe ihrer Heimat, in die dämmernde Farbenpracht, in die Darstellung der Massen von Ton. John Thomson (geb. zu Dailly 1778, † zu Duddingston 1840), ein Pfarrer seinem Berufe nach, wurde zugleich als Stimmungsmaler von wunderbarer Feinheit der Empfindung zu einem Prediger der Schönheit der Gottesnatur; in Horatio Macculloch (geb. zu Glasgow 1805, † zu Edinburg 1867) erstand der eigentliche Vollender dieser oft schon ins Weichliche fallenden Kunst. Neben diesen zahlreiche verwandte Maler, die fast ausschließlich der Heimat sich widmeten.

4019. Amerikaner.

Ähnlich die Amerikaner: Auch dort hatten Bildnis und Landschaft während der Revolution Boden gefaßt. Gilbert Stuart (geb. zu Narragansett 1755, † zu Boston 1828) malte die Helden des Heeres und die Staatsmänner mit sicherer Hand und ohne viel künstliche Umschweife; Charles Wilson Peale (geb. 1741, † 1827) und andere folgten; Joshua Shaw (geb. 1776, † 1860) malte Landschaften. Mit Thomas Cole (geb. 1801, † 1848) begann die erste selbständigere Regung. Noch sind die Bilder stark historisch, noch sieht man vielfach Anlehnungen an Wilson und über diesen hinaus an Claude. Aber er legte doch den Grund zu jener Schule der Catskillberge, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts für die Ausgestaltung einer amerikanischen Landschaft von so hohem Wert war.

Vergl. S. 658, M. 4010.

4020. Akademische Landschaft.

Der Glanz akademischer Würden konnte der hoch entwickelten Londoner Landschaftsmalerei nicht fehlen. In Augustus Wall Callcott (geb. zu London 1779, † daselbst 1844) fand diese eine Vertretung: Er söhnte auch die ästhetischen Geister vollkommen mit ihr aus; er füllte die glänzend, ja nur zu oft etwas speckig gemalten Fluren mit liebenswürdigen Gestalten im Geist des Sittenbildes, steigerte die Töne zu volleren Accorden, spitzte die Wirkung zu, gewann an Abrundung, was er an Unmittelbarkeit einbüßte. Ähnlich der bereits genannte Liebling seiner Zeit, William Collins, dessen reizende Schilderungen des unschuldigen englischen Landlebens auch in ihrer Harmlosigkeit an den Deutschen Ludwig Richter mahnen, dem Collins aber an malerischer Schulung wesentlich überlegen war; dann William Clarkson Stanfield (geb. zu Sunderland 1793, † zu Hampstead 1867), der unermüdliche Maler der Häfen und ihres Treibens, und so manche andere mehr aus einer glücklichen Zeit in sich befestigten, erquicklichen Schaffens der britischen Schule. Sie arbeitete sauber, sorgfältig, wohl etwas spießbürgerlich, etwas handwerksmäßig. Sie wußten, wie man ein Bild aufzubauen habe und kamen nicht in Sorgen, wie das erstrebte Ziel zu erreichen sei. Aber schon wirkte die wild revolutionäre Kraft des großen Erneuerers der modernen Malerei, Turner; jene Kunst malerischer Leidenschaft, die der romantischen Strömung der Zeit angehört. Sie steht in scharfem Gegensatz zu dem stillen Gottesfrieden, der über den genannten Künstlern sich ausbreitet.

4021. Die Schweizer. 4022. A. Graff.

In Deutschland hielt **Anton Graff** (geb. in Winterthur 1736, † zu Dresden 1813) die Bildniskunst hoch. Er ging aus der Schweizer Schule hervor, in der die englischen Anregungen den stärksten Widerhall gefunden hatten. Dort war die Natürlichkeit zu einem Ziel des ganzen Denkens, einer in ihrem Kleinkreis republikanisch und freiheitlich gesonnenen, der Welt als besonders bieder geltenden Gesellschaft geworden. Man versuchte auch hier den Menschen zu prüfen, Seelen künden zu lernen. Und nach deutscher Art strebte man alsbald nach einer wissenschaftlichen Unterlage hierzu. Johann Kaspar Lavater (geb. zu Zürich 1741, † daselbst 1801) brachte das Studium der Physiognomik, die Wissenschaft der Seelenkündung aus dem Gesichtsausdruck, auf und suchte mit leidenschaftlichem Eifer die Maler in deren Dienst zu stellen. **Wilhelm Tischbein** diente diesem Zweige der Gelehrsamkeit, während **Carstens** die Mitwirkung ablehnte. Die Phrenologie, die Wissenschaft der Schädellehre, die von der Ansicht ausging, daß die Eigenschaften der Seele auf den Bau des Gehirns und durch dieses der Schädeldecke Einfluß üben, trat der Physiognomik mit neuen, strenger meßbaren Mitteln zur Seite. Das lenkte die Maler auf scharfe Beobachtung, auf die zeichnerische Seite ihrer Kunst. Namentlich das Profil galt Lavater als das untrügliche Buch der Seelenkunde. Die aus schwarzem Papier geschnittene Silhouette wurde zu einem geschätzten Zweige der Kleinkunst. Neben diesem Gelehrten erwuchsen dem Schweizer Kreise noch andere litterarische Förderer der Kunst, die alle den eigentlichen Führern der Ästhetik gegenüber den Vorzug einer gewissen herzlichen Verschwisterung mit dem Schaffen haben, an Stelle der verstandesklaren Zergliederung. So der als Idyllendichter und -Maler berühmte **Salomon Geßner** (geb. zu Zürich 1730, † daselbst 1788), so der Ästhetiker Johann Georg Sulzer (geb. zu Winterthur 1720, † zu Berlin 1779) u. a. m. Mit ruhiger Sachlichkeit und unbekümmert um die ästhetischen Strömungen der Zeit malte Graff seine Bildnisse so, wie ihm die Menschen im Leben gegenübertraten; sicher in seiner Wahrheitsliebe und in tüchtiger koloristischer Schulung. Die unbesorgte, aller Grübelei ferne, vom wissenschaftlichen Sinn nicht angekränkelte Sachlichkeit rettete ihn über die Klassizität in Farbe und Zeichnung hinweg. Seine Zeitgenossen liebten ihn als einen tüchtigen Menschenkenner und einen biederen Meister, ohne ihm neben jenen den Ehrenplatz einzuräumen, die ihre Sehnsucht nach der Nähe von Hellas befriedigten. Die Nachwelt dankt ihm, daß er uns die größten Menschen seiner Zeit malte, wie sie waren, nicht wie sie als Griechen ausgesehen haben würden. Sein echtes freies Künstlertum sicherte ihn vor dem Erdrücktwerden unter wissenschaftlichem Ballast.

4023. Die Physiognomiker.

4024. Die Idylle.

4025. Bildnismaler.

In der Absicht nach Wahrheit standen ihm manche zur Seite, hinsichtlich der Unmittelbarkeit des Könnens erreichte ihn kein Deutscher jener Zeit. Nahe steht ihm in manchen Bildern **Johann Heinrich Ramberg** (geb. zu Hannover 1763, † daselbst 1840), der aus Reynolds Schule kam, der Däne **Jens Juel** (geb. zu Gamborg 1745, † zu Kopenhagen 1802), einer der frischesten Meister jener Zeit. Nüchterner, gläserner im Ton, doch immerhin fein beobachtete Bilder sind die von **Johann Friedrich August Tischbein** (geb zu Maestricht 1750, † zu Heidelberg 1812), Ösers Nachfolger als Leiter der Leipziger Kunstakademie; und die jener Maler, die durch ihre Beziehungen zu dem Dichterkreis in Weimar für uns besondere Bedeutung haben, des **Ferdinand Jagemann** (geb. in Weimar 1780, † daselbst 1820), einem Schüler Fügers, der **Doris Stock** (geb. zu Leipzig 1761, † 1815), des liebenswürdigen **Gerhard von Kügelgen** (geb. zu Bacharach 1772, † bei Loschwitz 1820) und anderer mehr. In ihnen wirkte noch Graffs Anregung nach, so daß die Bildnisse jener Zeit, an sich zwar nicht eben hochstehend, doch die Werke der Geschichtsmalerei an künstlerischem Wert beträchtlich überragen. In diesen Kreis gehören auch die eifrigen Stecher von Bildnissen; unter ihnen stammte aus dem Züricher Kreise **Johann Heinrich Lipps** (geb. zu Kloten bei Zürich 1758, † in Zürich 1817), den Goethe nach Weimar berief.

Wie Mengs selbst ein tüchtiger Bildnismaler war, so ging auch von ihm eine ansehnliche Schule aus. Sein Schwager Anton von Maron (geb. 1733?, † 1808) und Füger vertraten diese in Wien. In Giovanni Battista Lampi (geb. zu Romeno in Tirol 1751, † 1830) entstand ein Maler, der während des Wiener Kongresses sich neben Lawrence zu behaupten wußte. In München hat die Fügersche Schule Künstler wie Josef Karl Stieler (geb. zu Mainz 1781, † zu München 1858) über dem Wasser der klassischen Flut erhalten. Friedrich Amerling (geb. zu Wien 1803, † daselbst 1887) folgte Lawrence als Schüler nach London; Franz Schrotzberg (geb. zu Wien 1811, † zu Graz 1889) und vor allem ein Schüler Langers in München, der Alemanne Franz Winterhalter (geb. in Menzenschwand 1806, † in Frankfurt a. M. 1873) nahmen später dessen Stelle als vielbegehrte Darsteller der vornehmen Welt an allen europäischen Höfen ein: Die meisten akademischen Künstler des 19. Jahrhunderts und alle Kunstgelehrten hielten nicht viel von diesen Realisten, weil es ihnen an klassischen Gedanken und an höherem Stil fehle: Die große Welt in Deutschland aber nahm ihre Arbeiten dankbar entgegen als erfreuliche Gaben gegenüber den gequälten Leistungen dieser höheren Kunst.

Vergl. S. 654, N. 4006.

4026. Das Sittenbild.

Vergl. S. 636, N. 3947.

Vergl. S. 612, N. 3879.

Das dem Englischen verwandte Sittenbild fand besonders in Dresden eine Pflege. Hier hat Christian Leberecht Vogel diese Kunstart zu seinem besonderen Gebiet gewählt. Er war ein Schüler des Joh. Eleazor Zeisig, genannt Schenau (geb. zu Groß-Schönau 1740, † zu Dresden 1806), der wieder seinerseits in Paris dem Greuze nahe gestanden hatte. Vogels Kinderbilder (Dresdner Galerie) behaupteten dort ihre Stellung inzwischen den Meisterwerken aller Zeiten. In Berlin fand Daniel Chodowiecki (geb. zu Danzig 1726, † in Berlin 1801), dessen Anfänge in der Richtung Wateaus lagen, der dann um 1765 der moralisierenden Art des Greuze sich näherte, um endlich als sorgfältig nach der Natur zeichnender Darsteller des ihn umgebenden Tageslebens, als Illustrator der klassisch-sentimentalen Dichter seiner Zeit zu einem Liebling der Zeit zu werden; nicht durch Werke großen Umfanges oder Inhalts, sondern durch eine Fülle kleiner Stiche, Radierungen und Zeichnungen, in denen er Leben, Leiden und Freuden seiner Zeit redlich und warmherzig wiedergab. Wichtig sind auch seine Darstellungen von Reiseeindrücken. Denn in diesen spielten neben dem Landschaftlichen die Menschen eine große Rolle. Hier sind sie ohne Empfindelei in ihrem Thun und Lassen dargestellt, mit einer Sicherheit und Gesundheit der Beobachtung geschaffen, wie nur selten in der an Überlastung des Herzens mit Gefühlen leidenden Zeit.

4027. Chodowiecki.

4028. Die Ansichten-Zeichner.

Es ist ein heiteres Lächeln, das von Chodowiecki ausgeht. Er liebt die Leute, die er in ihren kleinen Fehlern schildert. In dieser, aus dem Geiste Gellerts und Wielands geborenen milden Stimmung bewegten sich auch jene, die ihm folgten. Im wesentlichen waren dies die Anfertiger von Ansichten, von jenen meist mit der Hand auszumalenden Umrißzeichnungen nach Bauten, Plätzen, Gärten, Landschaften, wie sie die Reisenden als Erinnerung mitzunehmen wünschten. In diese Blätter flüchtete sich die Darstellung der Menschen, wie sie wirklich waren, die Schilderungen der Tracht und der Sitten, des Volkslebens und der vornehmeren Gesellschaft: Der Schweizer Adrian Zingg (geb. zu St. Gallen 1734, † 1816), nach ihm Karl August Richter (geb. in Wachau bei Dresden 1778, † zu Dresden 1848) haben in Dresden diese Kunst gepflegt. Weiter fortgeschritten im Eindringen in das Leben der Nation erweist sich Johann Adam Klein (geb. 1792 zu Nürnberg, † 1875 zu München), der namentlich Wiener Volksleben, österreichische Soldaten, Pferde radierte als redlicher Beobachter, mit schlichter Sachlichkeit und der Absicht, der Welt zu zeigen, wie die Dinge in ihr aussehen. Ähnlich Johann Christof Erhard (geb. zu Nürnberg 1795, † zu Rom 1822), jenem verwandt, doch härter, ernster, entschiedener. Und Joh. Michael Voltz (geb. zu Nördlingen 1784, † daselbst 1858), dessen fleißige Hand die Zeitgeschichte mit schlichten Darstellungen

begleitete. Aber die deutschen Verhältnisse waren zu eng, als daß aus diesen Ansätzen eine wirklich bedeutende Kunst sich hätte entwickeln können.

4029. Die englischen Karrikaturisten.

So ernst diese Zeiten für Deutschland sich auch gestalteten, so kam doch die Kunst nicht recht zum vollen Ausdruck des Volksgemütes. Es fehlte ihr dazu das große staatliche Leben Englands. Dort trat die zeichnerische Menschendarstellung in Spottbildern mit unverkennbarer Wucht hervor. Noch wirkte hier Hogarths Anregung nach, die in der lebhaften Bethätigung des Volkes an den öffentlichen Fragen nun wieder frische Nahrung fand. Ein Meister wie James Gillray (geb. 1757, † zu London 1815), der mit den Buchbildern zu Goldsmiths Vicar of Wakefield begann; dann in allen Gebieten der Zeitkunst sich versuchte; dessen bleibendes Werk jedoch die Blätter sind, die er in die streitbewegten Tage seiner Zeit hineinwarf. Er stellte die Zeichnung ohne Umschweif auf das Leben, auf die scharfe, sichere Beobachtung der Thatsachen, die man verstehen muß, um sie so verhöhnen zu können, wie er es that. Thomas Rowlandson (geb. zu London 1756, † daselbst 1827) wurde von den Meistern seiner Zeit für einen der größten Geschichtsmaler gehalten, ob er gleich nur mit raschen, unvergleichlich sicheren Federstrichen jene Zeichnungen hinwarf und sie mit wenig Farben belebte, in denen er mit grimmem Witz die Schäden der Zeit brandmarkte. Isaac Cruikshank und mehr noch sein Sohn George Cruikshank (geb. zu London 1792, † daselbst 1878) gaben der Menge des Volkes Blätter in die Hand, bei denen nicht die Sauberkeit der Zeichnung, nicht die Anmut des Gegenstandes, sondern neben der beißenden Schärfe des Witzes die wahrhaft künstlerische Behandlung der Skizze und die Sicherheit des Auges den Wert bot. Sein Leben von London, seine Bilder zu Dickens sind Vorbild für die Behandlung der Karrikatur fast durch das ganze 19. Jahrhundert gewesen. Ähnlich John Leech (geb. zu London 1817, † daselbst 1864), der mit ebenso sicherer als fester Hand meist nur in andeutenden Umrißlinien die Welt anpackte, wie er sie fand, oder doch wie sie der Schelm in ihm sah.

Vergl. S. 611, M. 3877.

4030. Die nordischen Völker.

Der Norden Deutschlands stand dem akademischen Treiben ferner. Angeregt durch Skandinavien und Dänemark, setzte hier eine der englischen verwandte Kunstrichtung ein, die unbekümmert um die großen, Deutschland bewegenden ästhetischen Fragen und um den Kampf zwischen der Antike und der aufdämmernden Romantik in einer schlichten Naturbeobachtung und einer herzlichen Wahrheitsliebe nach Ausdruck rang.

4031. Landschafter.

An der Spitze stand der zumeist in Dresden thätige Landschaftsmaler Kaspar David Friedrich (geb. zu Greifswald 1774, † zu Dresden 1840), der seiner Zeit nur von Wenigen verstanden, in einer feinsinnigen gemütstiefen Naturauffassung Ausschnitte aus der Natur schuf, in denen er nicht nach italienischen Gesetzen der Schönheit nachjagte, sondern mit emsigem Bemühen die Stimmung wiederzugeben trachtete, die ihn draußen in der Gotteswelt gepackt hatte. Gleichzeitig begann Karl Johann Fahlcranz (geb. zu Stora 1774, † zu Stockholm 1861) in Schweden einen eigentümlich romantischen Ton in der Landschaft seiner Heimat anzuschlagen. Aus Norwegen kam hinzu Johann Christian Claußen Dahl (geb. zu Bergen 1788, † zu Dresden 1857); der schuf oft gläserne und bunte, doch herzlich empfundene Landschaften aus seiner Heimat und aus den Alpen, die die Menge und einige wenige, feiner empfindende Künstler anzogen; die aber von den höher Gebildeten, den ästhetisch Belehrten als minderwertig abgelehnt wurden.

4032. Die Kopenhagener Schule.

Die bedeutendste Persönlichkeit des Kreises ist der Schleswiger Christoph Wilhelm Eckersberg (geb. zu Varnaes 1783, † zu Sandvicken 1853), ein Meister von merkwürdiger Vielseitigkeit, der bei David in Paris sich zum Historienmaler ausgebildet hatte und in seinen Gemälden großen Stiles diesem folgte, in seinen Bildnissen aber von einer prächtigen Redlichkeit und Schlichtheit war; ebenso sind seine Seebilder und Landschaften, seine Darstellungen aus dem Leben des dänischen Volkes von einer überraschenden Frische und Unbefangenheit.

Hamburg bot nicht minder reichen Stoff zur Vertiefung ins Volksleben. Der tüchtigste dortige Maler Gerdt Hardorff (geb. zu Hamburg 1769, † ?) hatte aus der Schule Anton Tischbeins und Casanovas so viel von der alten Maltechnik gerettet, daß seine Schüler nicht so völlig ratlos waren, wie die eigene Wege erstrebenden Maler sonst. Ein klarer, sachlicher Ton, eine auf niederländischer Grundlage aufgebaute Behandlung der Gegenstände, zugleich aber eine ruhige Entschiedenheit der Beobachtung zeichnete die jungen Künstler der Hansastadt aus. Sie wurde bestärkt durch den kundigen Rat des Kunstfreundes Karl Friedrich von Rumohr (geb. zu Reinhardtsgrimma bei Dresden 1785, † in Dresden 1843) des einzigen, der der idealistischen Ästhetik der Zeit entgegenzutreten wagte; und durch den sinnig frommen, nach dem Edelsten strebenden Maler Otto Runge, der eine Reihe von tüchtigen, dem Sittenbild sich nähernden Bildnissen hinterließ; Arbeiten von einer seltenen Klarheit und Sicherheit dem Ton des heiteren Sommertages gegenüber, frei von der Last akademischer Überlieferung, der sonst auf allem Schaffen der Zeit ruhte. Er fand den hellen Ton der Sonne und wußte ihn in mehreren seiner Bilder mit erstaunlicher Kraft darzustellen, somit der Kunstentwicklung weit vorausgreifend. Überall winkt aus seinen Werken eine Unmittelbarkeit der Empfindung, die ihn in die Reihe der Größten seiner Zeit erhebt. Neben ihm wirkten verwandte Künstler: So der Bildnismaler Julius Oldach (geb. zu Hamburg 1804, † zu München 1830), dessen Arbeiten eine so schlichte Herzlichkeit, ein so frisches Erfassen des Lebens zeigen, wie kaum die eines anderen Zeitgenossen, selbst nicht der Engländer. Es blieb ihm zwar etwas Kleinbürgerliches, Beschränktes zu eigen, das er in der Schule des Cornelius zu überwinden suchte; aber er kehrte doch wieder zurück zu der Schlichtheit des Empfindens. In einzelnen Landschaften erhebt er sich dabei zu einer köstlichen Feinheit des Einlebens in den bläulichen Schimmer feuchter Luft, die in ihrer bewundernswerten Empfindungstiefe wie eine Vorahnung späterer Bestrebungen erscheint. Erwin Speckter (geb. zu Hamburg 1806, † daselbst 1835), ein dritter dieser Jungverstorbenen, wendete sich schon Italien und der Overbeckschen Richtung zu, ohne ganz die Innigkeit und Eindringlichkeit der Naturbeobachtung einzubüßen. Ähnlich die Brüder Gensler: Günther (geb. zu Hamburg 1803, † daselbst 1884), dessen Bildnisse eine ehrenvolle Stellung in der Zeitkunst einnahmen, Jakob (geb. zu Hamburg 1808, † daselbst 1845), und als der bedeutendste, Martin (geb. zu Hamburg 1811, † daselbst 1881). Diesem gelang es wohl zuerst den vollen Ton des Helllichtes, jener malerischen Entdeckung der Franzosen in den 70er Jahren selbständig zu finden. Man hielt ihn für augenkrank, solange er die Auflösung der Schatten in Blau malte; man zwang ihm das akademische Braun auf, das damals allein als Wahrheit galt. Dazu verstand es Martin Gensler, sich in das Wesen der Strandbevölkerung völlig einzuleben und es mit einer von Überhebung und Geistreichelei freien Sachlichkeit als ein begnadeter Sittenmaler darzustellen.

4033. Die Hamburger Schule.

Vergl. S. 639, N. 3961.

Vergl. S. 783, N. 4390.

Diese Wirklichkeitskunst die, wie Constable sagte, sich vom braunen Lack alter Bilder, vom Ton des geräucherten Schinkens losmachen wollte und den Frühling wieder grün zu malen trachtete, mochte man noch so sehr über den Spinat lachen; die auch im Bilde den eisigen Hauch des Winters über blitzernde Wellen wehen ließ und die kalten Töne des frischen Morgens liebte — diese Wirklichkeitskunst mußte auch am Bildnis sich versuchen. Da giebt es von Eckersberg, von den Hamburgern und einzelnen Dresdnern Bilder von Männern und Frauen, an denen sich die Kleinmalerei Balthasar Denners mit jener Dürers mengt: Leute in altmodischen Hauben, beim Zeitungslesen oder beim Sticken, in kleinbürgerlichen Zimmern und kleinbürgerlicher Tracht, runzelige, treuherzige Gesichter, die wie ein Denkmal jener Zeit wirken und doch zugleich wie ein Augenblicksgedicht, das mit Meistergriff uns ganz in eine Lage, in den vom Dichter gewünschten Zustand versetzt.

4034. Stellung zu England.

4035. Die nordischen Landschafter.

Die wundersame Schlichtheit des Sehens und Empfindens, die Herzenswärme des sorgsamen Darstellens erhebt diese Kunst des Nordens trotz ihres Mangels an gerundeter Form zu hohem Wert. In Hamburg und in Kopenhagen tritt ein dem Brittischen eng verwandtes Sittenbild auf: Im Grunde nur eine Erweiterung des Bildnisses, ein Darstellen der Lebenskreise, in denen die Maler sich bewegten, ihres engsten Seins: Dabei aber eine mächtige Empfindung dafür, daß das Malerische ringsum sei; daß es genüge, die Augen aufzumachen, um es selbst im kleinen eigenen Kreise zu finden. Die Dänen und Schleswig-Holsteiner gehen hier Arm in Arm: An der Spitze Christen Köbke (geb. zu Kopenhagen 1810, † 1848), der vornehmste Bildnismaler der Reihe, zugleich einer der feinsten und eigenartigsten Schilderer von Land und Leuten seiner Heimat. Vilhelm Ferdinand Bendz (geb. zu Odense 1804, † zu Vicenza 1832), der Schwede Peer Wickenberg (geb. zu Malmö 1812, † zu Pau 1846) gehören diesem Kreis an. So auch der Hamburger Hermann Kauffmann (geb. zu Hamburg 1808, † daselbst 1889), der längere Zeit fern vom großen Kunstgetriebe in seiner malerischen Feinheit, als Darsteller des Lebens in Wald und Feld, namentlich auch im Schneesturm und bei harter Arbeit eine gesonderte Stellung einnahm.

4036. Marstrand.

Ein Wandel trat in dieser Schule erst in den 30er und 40er Jahren ein, als viele aus ihr nach dem Süden gingen. So vor allem der glänzendste Künstler der Reihe Vilhelm Marstrand (geb. zu Kopenhagen 1810, † daselbst 1873), ein Meister in der Darstellung schlichten Menschentums, fröhlicher Bewegtheit, sowohl durch die Sicherheit seiner Beobachtung als durch die Unbestechlichkeit seiner Wiedergabe des Erschauten, durch die tief in die Seele seiner Leute sich einbohrende Sachlichkeit seiner Beobachtung, die Freude am klaren hellen Tage gegenüber den sonst üblichen braunen akademischen Tönen. Er gleicht oft dem Morland in der Derbheit seiner Art einen Menschen, ein Tier in seiner Eigenart zu kennzeichnen, in der Beweglichkeit der Auffassung. Namentlich die Italiener, das Volk der Weinkneipen und staubigen Landstraßen, sind sein Gebiet: Tanzend, lachend, trinkend leben sie.

4037. Die jüngeren Maler.

Viel Genossen standen ihm zur Seite. So Ernst Mayer (geb. zu Altona 1797, † zu Rom 1861), Johann August Krafft (geb. zu Altona 1798, † zu Rom 1830), zwei Künstler, die nicht unbedeutenden Anteil an der Entdeckung der Völker des Südens als Gegenstand der Sittenmalerei hatten. Konstantin Hansen (geb. zu Rom 1805, † zu Kopenhagen 1880) war von Geburt aus dem italienischen Kreise nahe.

Den Sittenmalern schlossen sich die Landschafter an. So Ernst Morgenstern (geb. zu Hamburg 1805, † zu München 1864), Adolf Karl, Adolf Kiste (geb. zu Hamburg 1812, † ?), Hermann Wilhelm Soltau (geb. zu Hamburg 1812, † daselbst 1861), Louis Gurlitt (geb. zu Altona 1812, † zu Naundorf im Erzgebirge 1897) und andere mehr. Sie alle pflegten die heimische Gegend, zogen wohl nach Dänemark und nach Südschweden oder, Dahl folgend, nach Norwegen, suchten nach schlichten Vorwürfen, nach einer durchaus der Natur angemessenen Stimmung: Leichte Hügel, schöne Baumgruppen, oft noch an Ostade mahnende Hütten, sonnige Fernblicke waren der Inhalt ihrer Bilder. Ähnlich in Dänemark Johann Thomas Lundbye (geb. zu Kallundborg 1818, † bei Flensburg 1848), der im Tierbild den Engländern nahe kam. Peter Christian Skovgaard (geb. Hammerhus 1817, † zu Kopenhagen 1875), Vilhelm Kyhn (geb. zu Kopenhagen 1819, † ?), Gotfred Rump (geb. zu Hilleröd 1816, † in Frederiksborg 1880). Die Seemaler Frederik Sörensen (geb. zu Besserby 1818, † zu Kopenhagen 1879), Anton Melbye (geb. zu Kopenhagen 1818, † zu Paris 1875), Vilhelm Melbye (geb. zu Esinore 1824, † zu Roskilde 1882) schufen fein beobachtete Darstellungen der meist wenig bewegten See, mehr Ausblicke auf die Wasserebene als Darstellungen bestimmter Vorgänge. Der Schwede Nils Anderson (geb. 1817, † zu Varholm 1865), die Norweger Thomas Fearnley (geb.

zu Frederikshald 1802, † zu München 1842) und Joachim Frich (geb. zu Christiania 1810, † zu Christiania 1858) führten die Landschaft ungefähr jener Stufe nahe, die sie gleichzeitig in England erreicht hatte.

4038. Die Niederländer.

Die niederländische Landschaft ging ähnliche Wege. Seitdem Andreas Schelfhout (geb. im Haag 1787, † daselbst 1870) durch seine mit spitzem Pinsel dargestellten Dünen und Wiesen, seine Schneelandschaften und reich belebten Waldränder die Käufer befriedigt hatte, war die niederländische Malerei auch hier durch die Schule der Alten hindurchgegangen. Jean Baptiste de Jonghe (geb. zu Kortryk 1785, † zu Schaerbeck 1844) lehrte einen weiten Blick in ein Bild zusammenfassen und bildete eine Schule von Landschaftern. Remi van Haanen (geb. in Oosterhondt 1812, † zu Aussee 1894) durchzog Europa mit seinen kleinen Bildern, in denen er einen zarten, vertriebenen Ton mit anmutiger Darstellung im Sinn Hobbemas vereinte. Jean Baptiste Kindermans (geb. zu Antwerpen 1805, † 1876) und Theodor Fourmois (geb. zu Presles 1814, † zu Brüssel 1871) pflegten die Darstellung der heimischen Gegenden.

4039. Das niederländische Sittenbild.

Vergl. S. 655, N. 4009.

Besonders bequem war es den Niederländern im Sittenbilde gemacht. Sie fanden Vorwürfe in Hülle und Fülle in ihren Galerien. Sie nahmen sie auf. Der von Wilkie ausgehende Zug wurde hier durch ein strengeres Anschließen an die alten Meister beeinflußt. Bei Wilkie war wohl der Ton, die Anordnung von Teniers entlehnt, die Menschen im Bilde sind aber Engländer. Die Belgier fanden sich selbst in Teniers wieder und konnten daher die alte Kunst noch mehr als Vorbild für die neue verwenden: Den Zwischenraum an Zeit, den der Idealismus von dem Bilde höheren Ranges forderte, schuf ihnen zumeist die Wiederaufnahme der alten Tracht, die Versetzung ihrer Werke ins 17. und in ältere Jahrhunderte. Ignaz Josef van Regemorter (geb. zu Antwerpen 1785, † 1873), der Sohn eines Bilderrestaurators, der noch selbst die alte Malschule durchgemacht hatte, war der ersten einer, der die vergangene klassische Zeit überspringen und bei dem Alten, Heimischen wieder anknüpfen wollte. Ferdinand de Braekeleer (geb. zu Antwerpen 1792, † daselbst 1883) wurde, obgleich Schüler Davids, der gefeierte Nebenbuhler des Wilkie: Seine Bilder wurden mit Gold aufgewogen, in seine Werkstätte drängten sich die Schüler. Es sind die Bilder thatsächlich vielfach von großer malerischer Feinheit, zumeist aber spitz und gläsern im Ton. Eugenius Frans de Block (geb. zu Grammont 1812, † ?) setzte diese Kunstart erfolgreich fort, die bald in den Niederlanden zahlreiche Hände in Bewegung erhielt; Jean Baptist Madou (geb. zu Brüssel 1796, † daselbst 1877), der zuerst mit Scenen aus dem Leben älterer vlämischer und holländischer Künstler hervortrat, so sich in jene Zeit des Glanzes und der unbesorgten Frische einlebend; und dann zu wirklich lebendigen eigenen Darstellungen des zeitgenössischen Lebens überging. Freilich äußert sich in ihm schon mit stürmischer Gewalt der Kampf eben dieser seiner Zeit: Er wurde in Farbe und Inhalt düster, grollend, zornig: Die lächelnde Genügsamkeit der nachnapoleonischen Stille und der Armut ist vorüber, die neuen Revolutionen künden sich in Madou bereits stürmisch an!

4040. Die Dresdner Schule.

Im mittleren Deutschland zeigten sich in ähnlicher Richtung nur wenig Ansätze. In Dresden haben der Hofarzt Karl Gustav Carus (geb. zu Leipzig 1789, † zu Dresden 1869) und der Maler Theobald von Oer (geb. auf Nottbeck in Westphalen 1807, † zu Dresden 1885) eine Zeitlang diese Richtung gepflegt. Carus verdient eine besondere Würdigung, weil er neben Rumohr der einzige war, der der deutschen Realistenschule, diesen empfindungsreichen Freunden der Wahrheit, in der Öffentlichkeit das Wort redete; der ihre Stellung zur Natur, den Wert ihrer sinnigen Vertiefung in die Stimmung den nach sachlichem Inhalt suchenden Kunstfreunden jener Zeit zu erklären trachtete — freilich angesichts der einseitig beschränkten Idealität aller Gebildeten mit geringem Erfolg.

4041. Ludwig Richter. Vergl. S. 659, N. 4028.

Die künstlerisch vornehmste Kraft Dresdens war **Adrian Ludwig Richter** (geb. zu Dresden 1803, † zu Loschwitz 1884). Wie alle diese Künstler, nahm er seinen Ausgang von den Niederländern. In die Landschaftsmalerei führten ihn die Aufträge zu Radierungen, in denen er die Umgebung Dresdens für Reisende darzustellen hatte, also mit dem Zwang, wahr zu sein. Durch Friedrich und Dahl angeregt, erfaßte er denn nun die Kunst in freierer Weise, lernte er sich in ihre Feinheiten vertiefen, und bildete sich bei ihm eine zwar in der Farbe nie ganz ausgereifte, in der Zeichnung aber liebenswürdige und herzenswarme Redlichkeit aus, die ihn auch nicht verließ, seit er in Italien nach Größe zu streben versucht hatte.

4042. Jüngere Landschafter.

Ganz fand er freilich, als Lehrer der Landschaftsmalerei in Dresden thätig, die ursprüngliche Frische nicht wieder. Aber es ging doch von Dresden eine Erfrischung der Landschaft aus. Richter nahe standen die beiden Brüder **Albert Zimmermann** (geb. zu Zittau 1808, † zu München 1888) und **August Maximilian Zimmermann** (geb. zu Zittau 1811, † zu München 1878), die in Wien und München als Fortsetzer der von Friedrich und Dahl ausgehenden Richtung belebend auftraten und sich den nordischen Künstlern als Realisten anreihten. Später schritt die Schule in Dresden unter Richters Leitung etwas weiter: **Karl Gustav Adolf Thomas** (geb. zu Zittau 1834, † zu Dresden 1887), **August Eduard Leonhardi** (geb. zu Freiberg 1826) haben die Sorgfalt der Beobachtung mit größerer Kraft zu vereinen versucht.

4043. Die süddeutsche Schule.

In München und Wien hielt die realistische Schule kräftiger aus. Es entstand in Süddeutschland eine ernst und redlich schaffende Sittenmalerei und Landschaft, die meist in kleinen, spitz und etwas kalt gehaltenen Bildern liebevoll die Natur darzustellen sich mühte. Eine wohlthuende Frische spricht auch hier aus den fleißigen anspruchslosen Arbeiten eines **Heinrich Bürckel** (geb. zu Pirmasens 1802, † zu München 1869), obgleich dieser sich mühsam seine Kunst aus dem Studium der Niederländer aufbaute. Aber er lernte aus ihnen vor allem die Aufrichtigkeit des Sehens, die Empfindung für die wechselnde Stimmung. Ähnlich bei **Josef Danhauser** (geb. zu Wien 1805, † daselbst 1845), der beim Anblick der italienischen Meister und in Erkenntnis ihrer Größe auf die Geschichtsmalerei verzichtete, um nun im Sittenbild ein Gebiet zu suchen, wo er sich selbst treu bleiben konnte. **Peter Fendi** (geb. zu Wien 1796, † daselbst 1842) schwankte ebenso zwischen Geschichts- und Sittenbild; **Ferdinand Georg Waldmüller** (geb. zu Wien 1793, † daselbst 1865), **Friedrich Gauermann** (geb. zu Miesenbach 1807, † zu Wien 1862), **Karl Enhuber** (geb. zu Hof 1811, † zu München 1867) sind die Künstler, die mit besonderem Erfolg das schlichte Leben der Alpenländer ohne überflüssige Empfindsamkeit in einer Stimmung malten, die aus der innigen Vertrautheit mit dem Geschilderten hervorging. In der Landschaft hat **Heinrich Heinlein** (geb. zu Weilberg 1803, † zu München 1885) lange Zeit eine ausgezeichnete Stellung als Maler eingenommen: Einer der Wenigen, die in der Natur unmittelbar das Bild sahen, nicht dies erst sich in der Werkstätte aufzubauen hatten. In Wien nahmen **Franz Steinfeld** (geb. zu Wien 1787, † zu Pisek 1868), **Thomas Ender** (geb. zu Wien 1793, † zu Wien 1875), **Friedrich Loos** (geb. zu Graz 1797, † zu Kiel 1890) und zahlreiche andere den Realismus ernst, schufen eine Landschafterschule, die zwar wenig über die heimischen Grenzen hinaustrat, von der Kunstwissenschaft jener Zeit ganz übersehen worden ist, aber an der vornehmen Gesellschaft Österreichs und an dem wachsenden Natursinne der Alpenfreunde eine starke Stütze fand. Es ist das vormärzliche Wien, das aus diesen Bildern spricht; der Hohn der Gebildeten trat ihm gegenüber, als einem mit der Zeit nicht Fortschreitenden. Lange erwehrte sich die alte Kaiserstadt des ruhmredigen Idealismus, bis einer der kräftigsten Träger dieses Sinnes, Rahl, ihm Boden schuf.

Richters Bedeutung für die deutsche Kunst liegt jedoch nicht in seinen Gemälden, sondern in den Buchbildern, mit denen er vor allem Kinderbücher schmückte. Die Anregung hierzu gab wieder England. Während im 18. Jahrhundert noch Deutschland zahlreiche Kupferstecher beschäftigte, namentlich Augsburg den Buchhandel mit Bildern versah, während in Chodowiecki noch eine große Kraft für dies Schaffensgebiet entstanden war, kamen die Engländer im 19. Jahrhundert den Deutschen schnell voraus. Die Verlagswerke von Bell, namentlich seine British Poets (1778 begonnen), sein British Theatre wurden eine Lehrstätte für diese Kunst. Der Italiener Giovanni Battista Cipriani (geb. zu Florenz 1727, † zu London 1785) legte mit seinen eleganten, aber weichlichen Zeichnungen den Grund hierzu. Neben ihm war Francesco Bartolozzi (geb. zu Florenz 1728, † zu Lissabon 1813) berühmt als Nachahmer der verschiedenartigsten Künstlerarten im Stich, aber auch als für die moderne Auffassung bezeichnender Stecher. Englische Meister wetteiferten mit diesem. Von tiefer gehender Bedeutung war aber die Buchillustration, seit sie sich wieder des ganz verwahrlosten Holzschnittes bemächtigte. Hier wurde Thomas Bewick (geb. zu Cherriburn 1753, † zu Newcastle 1828) zum wahren Erlöser durch seine zoologischen Bücher, die er selbst mit Bildern versah: In der Absicht, eine wissenschaftlich treue Wiedergabe der Natur zu bieten, schuf er schlichte kleine Blätter von feiner Beobachtung, bei den noch derben Darstellungsmitteln von einförmiger Behandlung des in breiten Flächen auftretenden Schwarz und des harten weißen Lichtes; aber es kam doch eine wirklich volkstümliche Kunstart zu stande, eine Anregung, die die reichsten Früchte trug.

4044. Der Holzschnitt. Vergl. S. 659, R. 4027.

4045. Thomas Bewick.

Bewicks Art nahm Otto Speckter (geb. zu Hamburg 1807, † daselbst 1871) zuerst auf. Arbeitete er doch mehrfach für England. Seine Bilder zu Heys Fabeln waren lange Zeit mit Recht das beliebteste deutsche Kinderbuch. Durch Richter kam dann diese Kunstart zur Vollendung: Die Liebe zu den Kindern und zu kindlichem Treiben, die herzliche Hingabe an die kleinen Freuden der Welt, die Genügsamkeit und des Behagen am Bescheidenen, die Ehrfurcht vor Gott, der im Letzten der Welt sich offenbart, künden des trefflichen Mannes Wesen am deutlichsten. Richters Hauptwerk sind seine Bildchen für Kinder- und Märchenbücher; dort zeigt er sich, in seiner Zeichnung abhängig von dem Engländer Bewick, als der eigentliche Ergründer der deutschen Art, wie sie in jener Zeit politischer Schwäche und Weltentfremdung, in seiner oft kleinbürgerlichen Selbstzufriedenheit sich äußerte. Richter blieb auf die Kunst ohne tiefer greifenden Einfluß, insofern als die wichtigste Seite seines Schaffens wenig Nachahmung fand. In Oskar Pletsch (geb. zu Berlin 1830, † zu Niederlößnitz 1888) und Viktor Paul Mohn (geb. zu Meißen 1842), sind die Spuren am deutlichsten zu erkennen.

4046. Ludwig Richter.

Noch in einem Zweige der deutschen Kunst erhielt sich kräftiger realistischer Sinn, Freiheit von akademischen Regeln und Gesetzen: In der Schlachtenmalerei. Der Krieg wies notwendig auf wahrheitliche Darstellung, auf das bewegte Treiben des Augenblicks.

Eine vorbereitende Künstlerpersönlichkeit ist Johann Michael Voltz, der aus dem kleinen schwäbischen Städtchen für die Kunsthandlungen Kupferstiche nach dem Leben schuf, Darstellungen der vorbeiziehenden Truppen, der heimischen Kleinstädter, der Krähwinkeleien. Der Führer der eigentlichen Schlachtenmaler der Zeit wurde der aus der gleichen Stadt hervorgegangene, etwas jüngere Albrecht Adam (geb. zu Nördlingen 1786, † zu München 1862), der unermüdliche Begleiter der österreichischen Heere, der ausgestattet mit tiefer Kenntnis des Krieges und der Soldaten, die Heere ihren Führern und Mitgliedern wie dem Volke wahrheitsgetreu zeigen wollte. Ähnlich Peter Heß (geb. zu Düsseldorf 1792, † zu München 1871), Johann Peter Kraft (geb. zu Hanau 1780, † zu Wien 1856), Dietrich Monten (geb. zu Düsseldorf 1799, † zu München 1843) und der in Preußen thätige Franz Krüger (geb. zu Rado-

4047. Die deutschen Schlachtenmaler. Vergl. S. 659, R. 4028.

gast 1797, † zu Berlin 1857). Es ist eine etwas trockene, im Ton oft dürftige Darstellungsweise von spitzem Vortrag, in der diese Meister ihre gestaltenreichen Bilder gaben, es kommt oft nicht zu einem wirklichen Schwung in der Bewegung, aber es ist doch auch eine phrasenlose, klare Geschichtsschilderung, die an Thatsächliches sich haltend, der Natur so nahe als möglich zu kommen sucht. In Dänemark schufen in dieser Art Jörgen Valentin Sonne (geb. zu Birkeröd 1801, † zu Kopenhagen 1890) und Niels Simonsen (geb. zu Kopenhagen 1807, † daselbst 1885), in Schweden Johann Gustav Sandberg (geb. zu Stockholm 1782, † daselbst 1854) und Olof Johann Soedermark (geb. zu Stockholm 1799, † 1848), in Rußland Wladimir Oslowsky († 1842). Die Kunst aller dieser wurde von der gleichzeitigen Ästhetik als minderwertig abgelehnt, von den Malern zumeist belächelt. Fehlte ihnen doch der Gedanke, schilderten sie doch die Thaten des als bürgerfeindlich in der liberalen Welt verschrieenen Militärs, lebten sie doch im Kreise der Junkern und Aristokraten, suchten sie doch nur die Wahrheit und nicht das Ideal. Aber sie erhielten sich während der Zeit des völligen Verfalles der Malerei fast allein die Kunst des Pinsels; sie behüteten die Fähigkeit, die Dinge draußen in der Natur zu beobachten und zur Darstellung zu bringen.

4048. Nordische Maler.

4049. Die Russen.

In Rußland brachte der Realismus dieser Art überhaupt erst den Ansatz zu einem nationalen Schaffen. Lange quälte man sich dort mit der Nachahmung der zahlreichen ins Land gerufenen Fremden: Es führte dies nicht zu einer ernsten Vertiefung. Die griechische Kirche mit ihrer starren Ablehnung fortschreitender Kunstentwicklung trat dem neuen Wesen überall entgegen. Ihrem kirchlichen Idealismus war selbst der an Raffael gebildete formale Geist nicht gewachsen. Da trat Alexei Wenetzianow (geb. zu Nieschin 1779, † 1846) auf, der erste, der den russischen Bauern darzustellen wagte, wie er ihn sah, ohne vor der Natur zu klügeln. Sein Schüler Plachow ging schon einen Schritt weiter in der Thatkraft des Erfassens der schlichten Natur. Paul Andreewitsch Fedotow (geb. zu Moskau 1815, † 1852) brachte zuerst, noch in Witzeleien gehüllt, die volle Wirklichkeit zur Schau, dem Dichter Gogol in seiner Auffassung verwandt. Der eigentümliche Zug des russischen Wesens, die Schärfe im Betonen der Gegensätze, der beißende Hohn, die Lust am Zergliedern der Stimmung, an der selbstquälerischen Aufdeckung der feineren Empfindungswege zeigte sich sehr bald auch im Sittenbild.

Vergl. I. S. 666, N. 2162.

4050. Berlin.

In Berlin lagen die Verhältnisse kaum viel besser als in Petersburg. Die akademische Kunst war im Verbluten. Nur durch Schadows, des Bildhauers, kräftigen Realismus wurde das Schaffen noch auf einer gewissen Höhe gehalten. Neben Franz Krüger wirkte noch Eduard Meyerheim (geb. zu Danzig 1808, † zu Berlin 1879), ein schlichter Beobachter und sorgfältigen Maler, der nur zu bald durch die Süßlichkeit der Auffassung und die Vorliebe für kleine gemalte Scherze, wie die Berliner sie haben wollten, in seiner Schlichtheit gestört wurde.

4051. Rheinland.

Wichtig waren vor allem für Preußen die durch den Wiener Frieden geschaffenen Beziehungen zum Rheinland. Dorthin hatte Karl Begas (geb. zu Heinsberg bei Köln 1794, † zu Berlin 1854), wie im Norden Eckersberg, aus der Schule des David in Paris vorzugsweise das Malenkönnen mit heimgebracht, ohne sich im besten Teile seines Wirkens, im Sittenbild, durch dessen Pathos beirren zu lassen. Neben diesem pflegte er das Bildnis: Auch Johann Anton Ramboux (geb. zu Trier 1790, † zu Köln 1866) war in diesem Gebiet ein Meister von feiner Beobachtung und innigem Festhalten an der Natur.

4052. Anfänge der Düsseldorfer Schule.

Zahlreiche Ansätze wiesen damals auf den Anschluß der Rheinländer an die nordische Realistenschule, von denen sich die ersten Boten an der Akademie zu Düsseldorf einfanden. Aber es fehlte in Deutschland noch der Boden für diese Kunst. Die leitenden Meister jener

Zeit, Cornelius und Schadow befeindeten sie, stellten sie als eine verführerische, als die Unkunst hin. Sie kam nicht auf gegen die überstarke klassizistische Lehre, daß nur das gedanklich Tiefe, nur das litterarisch Faßbare der Kunst den Wert zu geben vermöge. Die Verschiedenheit der klassischen Ästhetik ließ das einfache Künstlertum, das Wissen die naive Empfindung nicht gelten. Der Lehrer für das Landschaftsfach **Joh. Wilhelm Schirmer** (geb. zu Jülich 1807, † zu Karlsruhe 1863) versuchte zwar nach dieser Richtung Raum zu schaffen; **Andreas Achenbach** (geb. zu Kassel 1815) folgte den nordischen Künstlern, indem er Norwegen nach deren Studien und später (seit 1839) nach eigenen darstellte. Aber mehr und mehr überwog in den vierziger Jahren die Romantik, deren Streben es war, die Natur nur als Unterlage für eine bedeutungsvolle Begebenheit, für eine lyrische Stimmung zu verwerten.

In den dreißiger Jahren schon begannen, wie wir sahen, die norddeutschen und nordischen Künstler nach dem Süden zu wandern. Sie trafen in Düsseldorf ein, als dort eben unter Schadow sich eine Schule aufthat, die den Realismus der Farbe auf ihre Fahne geschrieben hatte; sie meldete sich in München und Wien, sie wendete sich in den vierziger Jahren nach Italien. Die Kriege von 1848 sprengten die in Rom Vereinten auseinander: Die Dänen schlossen sich an Frankreich, die Norweger blieben in Düsseldorf.

56) Die nationale Antike.

4053. Die Antike und das Zeitleben.

Die Sehnsucht nach Hellas hatte die Kunst im 18. Jahrhundert fast ganz der eigenen Zeit und dem eigenen Volkstum entfremdet. Nur die Bildnismalerei hielt den Zusammenhang zur Not aufrecht. Aber auch diese lag dort im argen, wo das klassische Wesen allein vorherrschte. Dies hat keinen großen Bildnismaler hervorgebracht: Man wollte nicht genau sehen, man wollte sich gegen die Wirklichkeit absichtlich verschließen. Man war sich völlig darüber klar, daß die eigene Tracht, die ganze eigene Erscheinung der künstlerischen Wiedergabe höheren Stiles unübersteigbare Widersprüche entgegenstelle; daß der Held, der Dichter, der Staatsmann, der Fürst bildlich nur im Gewande der Römer oder Griechen eine verehrungswürdige Gestalt gewinnen könne. Man mußte die Gegenwart umdenken in eine Vergangenheit, um ihr künstlerisch näher zu kommen. So selbst im Geschichtsbild.

4054. Benjamin West.

Der Künstler, der als Nachfolger Reynolds auf den Präsidentenstuhl der Londoner Akademie stieg, war der erste, der seit langer Zeit es gewagt hatte, im Geschichtsbild modern zu sein: Es war ein Quäker aus Nordamerika, **Benjamin West** (geb. zu Springfield Pennsylvania 1738, † zu London 1820). Mit ihm trat ein Neuland an die Spitze einer kräftigen Kunstart, Nordamerika, das Land ohne Ruinen und Burgen, aber zugleich jenes, in dem eine kräftige Volksbewegung die Geister fortriß: das Land der Revolution, des großen Freiheitskampfes, der kräftigen Bethätigung der bürgerlichen Tüchtigkeit und der auf werkeifrigen Fleiß begründeten Gesinnung. Jung (1760) nach Rom gekommen, dort mehr als Sonderbarkeit wie um seiner Kunst willen von dem Kreise der Geistlichen und Gelehrten angestaunt, begann West in Rom und bald darauf in London durch seine Arbeiten Aufsehen zu erregen. Er malte Gegenstände aus der alten Geschichte und Sage. Künstler und Kunstfreunde waren einig darüber, daß diese Werke wert eines Caracci seien; daß sie das Beste übertreffen, was Europa zu leisten vermochte: Das tiefe Studium, die Leichtigkeit und Kraft der Ausführung fanden begeisterte Bewunderer. West war der einzige, dessen Bilder hell, freundlich, farbig erschienen. Daß thatsächlich dieser Ton kalt, kreidig, verblasen sei, daß die Zeichnung nicht, wie man glaubte, die Natur, sondern lediglich Raffael und die Antike nachahmte, daß es den geschichtlichen Gestalten ganz an Eigenleben fehlte, übersah man. In London überhäuften der Hof, der König, der Staat den schlichten, aber weltklugen Mann mit Ehren. Man hielt

ihn dort für den einzigen Zeitgenossen, den neben Napoleon I. zu nennen sich lohne. Manche Bilder wurden ihm mit 160000 Mark bezahlt, 28 Darstellungen aus der heiligen Geschichte mit nahezu 440000 Mark. Aber schon zwanzig Jahre nach seinem Tod wurde die so gefeierte Kunst verhöhnt, brachte eines seiner Hauptwerke in einer Versteigerung 200 Mark!

4055. Das Geschichtsbild.

Widerspruchslos nahm die Welt seine Werke klassischen Inhalts hin, in denen die Nachwelt nur die vollendete Mittelmäßigkeit sah. Um so eifriger war der Widerspruch gegen seine Geschichtsbilder: So sein Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebek: Er wollte die Wahrheit, die echte Örtlichkeit, die Stimmung von Zeit und Volk von Amerika malen; er wagte es, die Gestalten seiner Helden in ihrer Tracht darzustellen; das Bildnis in das Geschichtsbild zu übertragen. Und er erlangte damit allein dauernden Erfolg, er schuf ein Bild, das wenigstens in seinen zeichnerischen Werten noch heute wirkt. Spätere Bilder folgten dieser Art: Sein Cromwell, der das lange Parlament fortschickt, seine Zerstörung der französischen Flotte (1692) sind ausgezeichnete Werke, kraftvolle Schilderungen klar geschauter und sorgfältig dargestellter geschichtlicher Vorgänge. Mit diesen Bildern steht West an einer Scheidegrenze: Wohl hatte Tiepolo Ähnliches zu schaffen gewußt, aber er arbeitete im Geiste der alten venetianischen Kunst, er ist ganz harmlos in seiner Darstellung, weitaus der größere Künstler als West; mit diesem kam die Wissenschaft, die Kenntnis des Kleiderwesens, die überlegte Absicht auf geschichtliche Wahrheit in das Gemälde. Und dies feierte man an ihm vor allem, er erschien den Zeitgenossen, soweit sie ihn nicht des Abfalles von der Antike anklagten, wahrer, weil er sachlich richtiger darstellte.

Vergl. S. 519, N. 3627.

4056. Die Amerikaner.

Ein zweiter Amerikaner, **John Singleton Copley** (geb. zu Boston 1737, † zu London 1815), der nach einer Reise nach Rom 1775 sich in London festsetzte, schuf dort im gleichen Sinne: Den Tod des Chatam und den Tod des Majors Pearson und im Anschluß daran eine Reihe geschichtlich treuer Bilder von kriegerischen und politischen Vorgängen aus der englischen Vergangenheit und Gegenwart, die den Charakter des modernen Historienbildes feststellen halfen.

In Amerika selbst vertrat diese Schule **John Trumbull** (geb. zu Lebanon, Connecticut, 1756, † zu New York 1843), der die eigene Geschichte seines Vaterlandes vom Standpunkt des Mitstreiters darstellte. Auch er hat in Europa, und zwar unter seinem Landsmann West, studiert. Seine Bilder im Yale College, namentlich der Tod des Montgomery, sind wohl etwas strenger aufgebaut als die Copleys, atmen aber eine überraschende Frische im Erfassen des Augenblicks, in der Klarheit, mit der die Mitzeit und ihre Darstellung zum Ziel der Kunst gemacht wurde; eine Klarheit, die in Europa nur im Bildnis sich noch erhalten hatte. Minder frisch sind die großen Gemälde Trumbulls im Kapitol zu Washington. Noch ist **Washington Allston** (geb. zu Waccamaw, Süd-Carolina, 1779, † zu Cambridge, Massachusetts, 1843) zu nennen, der kein fertiger Zeichner, aber ein urwüchsiger Farbenkünstler und eine ernste Natur war. Den Ton, den diese Meister anschlugen, nahm später der Deutschamerikaner **Emanuel Leutze** erfolgreich auf.

4057. Die amerikanische Revolution.

Dies Auftreten amerikanischer Meister auf europäischen Boden und ihre Kunstauffassung ist nicht zufällig. Ihr Wirken fiel in die Zeit der Revolution, die dem alten Weltteil als die erste Erfüllung der theoretisch erstrebten Volksfreiheit, die Wiederaufrichtung der Republik, des antiken Staatswesens erschien. Man empfand anders für die Helden des amerikanischen Volkes als für die Soldaten etwa Friedrichs des Großen: Diese galten als Diener ihres Herrn, jene als freie Staatsbürger. Sie erschienen daher auch in klassischem Glanze, konnten sich in ihrer Eigenart, in lebendig erkennbarer Geschlossenheit neben Leonidas oder Mucius Scävola sehen lassen. Die Republik gab ihren Männern in der Auffassung der Zeit einen neuen Wert: Und die Maler selbst des die Republik bekämpfenden England konnten es daher wagen, modern im Geschichtsbild zu werden.

In eigener Weise entwickelte sich daneben eine strengere Antikenmalerei in England. Die Empfindsamkeit bemächtigte sich der hellenischen Sagen, die Vorliebe für seelische Stimmungen der klassischen Form, die romantischen Neigungen der stillen Einfalt. Der Meister dieser Kunst ist James Barry (geb. zu Cork 1741, † zu London 1806). Er schuf ein Bild im Wettbewerb mit West, das ebenfalls den Tod des Generals Wolfe schildert, aber nicht in Zeittracht, sondern alle Gestalten nackt. Dabei berief er sich auf Winckelmann, sprach den Engländern den höheren Kunstsinn, wenigstens jenen für höchste Kunst, ab, weil sie die Reinheit der Form, die Vollendung des menschlichen Körpers nicht zu würdigen vermochten. Er blieb mit seinen Werken zum Glück für das englische Schaffen im wesentlichen unverstanden; mit jenen Arbeiten, in denen er die antiken Sagen malend weiter dichten und dem Zeitgeist nahe bringen wollte. Denn England fühlte sich damals befähigt, den Homer wie den Horaz in ihrem Geiste fortzusetzen. Erst als man von eigenem Geiste ausgehend die Antike zu verstehen, sie national auszubilden begann, fand diese Kunst festeren Halt.

4058. Engländer.

Das that mit großer Kraft und unter nicht geringeren Kämpfen, als Barry auszufechten hatte, der Franzose Pierre Prudhon (geb. zu Cluny 1758, † zu Paris 1823). Ihm sind die antiken Vorgänge wirkliche Erlebnisse, er sieht sie aus dem Litterarischen herauswachsen zu neuer Wirklichkeit. So sehr der Inhalt seiner Bilder allegorisch ist, so wenig wirken sie als Allegorie: Es sind sinnig vorgetragene Vorgänge, sei es wie in der Verfolgung des Verbrechers durch Rache und Gerechtigkeit ernster und schauerlicher Richtung; sei es in der Entführung Psyches lieblich anmutiger Art. Er konnte noch den Alten den Reiz des Tones nachempfinden, des weichen warmen Lebens der Haut, der blühenden Frische jugendlicher Glieder. Er rettete den Franzosen über die Revolution hinweg das Empfinden für Anmut, obgleich er wie alle älteren Meister hungern mußte, solange das Pathos fast allein Redefreiheit besaß. Dieser Kunstart brachten aber doch die meisten unter den hervorragenden Malern der Folgezeit ihre Opfer: Girodet malte seinen schlafenden Endymion und sein Begräbnis der Atala, Gerard sein Psyche und Amor und Daphnis und Chloe, Guerin seine akademisch klassischen Werke, Ingres seine Venus Anadyomene und seinen Ödipus, der einer antiken Statue nachgebildet zu sein sich rühmt.

4059. Franzosen.

Man hat später die meisten dieser Bilder belächelt; man schalt sie süßlich, akademisch, unempfunden. Aber sie stehen der Kunst anderer Völker gegenüber auf einer hohen Stufe thatsächlichen Könnens: Den Engländern verbot die dort heimische gute Sitte die Darstellung des Nackten. Viele tüchtige Meister sind an deren Stumpfsinn zu Grunde gegangen oder in ihrer Entwicklung aufgehalten worden; in Deutschland verbot die einengende Winckelmannsche Ästhetik, das Leben an der Quelle, an der Natur zu beobachten. Jeder Kunstfreund riet von der verführerischen Schönheit des Menschen aus Gottes Hand ab, um ihn an die bessere, reinere aus der Griechen und Raffaels Hand zu weisen: In Paris allein blieb man sich klar, daß der Akt, die Darstellung des nackten Weibes nach dem Leben, neben dem Bildnis und als solches die Pforte ist, durch die herein jede echte Malerei zu treten hat. Wer malen lernen wollte, um Maler werden zu können, ging daher von nun an nach Paris, wie ein Jahrhundert früher nach Rom.

4060. Verhältnis zum Zeiturteil.

In Paris hatte die Revolution das Schaffen völlig verändert. Der republikanische Geist, das Gefühl, daß in der eigenen Kraft die Rettung liege, daß die eigene Zeit sich zur Größe Roms, das Volk sich zur selbstherrlichen Gewalt erheben müsse, war der Nährvater dieser Kunst! Sie griff von Amerika und England gegen Ende des Jahrhunderts nach Frankreich hinüber. Dort sollte noch lange Zeit verstreichen, ehe das Bildnis jene volle Kraft erlangte, die ihm Reynolds gegeben und die Houdon in der Büste zu erreichen verstand. Aus der Repräsentationsmalerei des Rigaud freilich war man zu einer unbefangeneren Dar-

4061. Das Bildnis in Paris.

Vergl. S. 647, N. 3983.

stellung gekommen. Eine Frau, Elisabeth Louise Vigee, verehel. Lebrun, (geb. zu Paris 1755, † daselbst 1842) fand sich am besten in die Aufgabe der Vermittlung. Ein Zug von Anmut, von liebenswürdiger Heiterkeit, von vornehmem Hinwegsehen über die Schwächen des Daseins, liegt in ihren Bildern. Sie gehen in der Haltung auf die Pastelle eines Liotard zurück, sie haben einen Zug von den volksfreundlichen Sittengemälden eines Greuze und Fragonard, die ja selbst beide als Bildnismaler beliebt waren. Den feinen Zug der Vigee nahm Francois Gerard (geb. zu Rom 1770, † zu Paris 1837) in seine Bildnisse auf, der größte Nebenbuhler, mit dem der Engländer Lawrence als Darsteller der vornehmen Welt zu wetteifern hatte. Noch ist bei ihm die Linie weicher, die Schaustellung augenfälliger. Feiner Prudhon: Er wußte tiefer in den Seelen zu lesen, er wußte besser zu schmeicheln als Gerard, der nur den Mund lächeln machte, während Prudhon ein herzliches Bild zu schaffen verstand. Selbst David bewegt sich in seinen trefflichen Bildnissen in dieser Richtung: Auch er liebte es, sie in eine anmutige Umgebung zu stellen, etwas sittenbildlich im Bilde geschehen zu lassen oder durch die Dargestellten etwas Besonderes auszudrücken. Freier, unabsichtlicher erscheint in manchen Bildnissen Ingres, der, vor die Natur geführt, gelegentlich den ganzen Ballast klassischer Schulung vergaß, um einen tiefen, herzstärkenden Trunk in der Wahrheit zu thun.

Vergl. S. 655, N. 3731.
Vergl. S. 612, N. 3579.

4062. Das französische Geschichtsbild.

Die Meister des anmutigen Sittenbildes, der lieblichen, verführerischen Unschuld, wurden nun vollends vergessen; das Lächeln um die Mundwinkel, das verführerische Blinken der Augen, die feine, leicht geschminkte Farbe verfielen der Verachtung. Eine neue Kunst trat hervor. Sie war vorbereitet worden durch Joseph Marie Vien (geb. zu Montpellier 1716, † zu Paris 1809). Auch dieser Künstler war in den entscheidenden 50er Jahren in Rom und kehrte nach einem Aufenthalt in Paris 1775 als Direktor der dortigen französischen Akademie an den Tiber zurück. In seinen Bildern suchte er zuerst, an Poussin sich anschließend, die volle Klassizität. Seine Schüler kamen hierin weiter: Unter diesen wurde Francois Andre Vincent (geb. zu Paris 1746, † daselbst 1816), der eigentliche Schöpfer des „historischen Genres" in Frankreich, der Kunst der Darstellung des Lebens der Griechen, so wie sie selbst es uns vorführten; der Kunst, deren Absicht war, die von den Alten fallen gelassenen Fäden der Erzählung ihres Daseins aufzunehmen, nachdem der Nachdichter sich ganz in die Art der Alten eingesponnen hatte. Man glaubte durch den Eifer dreier Jahrhunderte und durch die leidenschaftliche Selbsthingabe der eigenen Zeit sich befähigt, in neuer Sprache griechisch und römisch fortdichten zu können. Und man glaubte nun auch Bilder zu schaffen, die Zeuxis und Apelles, ständen sie wieder auf von den Toten, alsbald als Kinder ihres Geistes begrüßen müßten. Denn sie waren geboren aus antiker Weltauffassung!

4063. David.

Den höchsten Ruhm unter den klassischen Malern Frankreichs erwarb mit Recht Jacques Louis David (geb. zu Paris 1748, † zu Brüssel 1825). Mit dem Tage, an dem David seinen Schwur der Horatier in Rom und Paris (1786) ausstellte, rückte die französische Großmalerei, der es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Führern gefehlt hatte, an die erste Stelle. Das Augenmerk richtete sich noch mehr nach Paris, seit die gewaltigen Schläge der Republik dort niederfielen, seit Napoleon I. es zum Mittelpunkt Europas zu machen begann, durch die gewaltigen Anhäufungen von Kunstschätzen auch für die Kunstfreunde. London trat rasch dagegen zurück, die Engländer begannen wieder in ihrer Einsamkeit zu wirken, aus der sie erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts für die Mehrzahl der Kunstfreunde erkennbar hervortraten.

4064. Darstellungen der Revolution.

Dagegen schuf David in Paris Schlag auf Schlag Werke von packender Wirkung: Zuerst weitere Bilder klassischen Inhalts. Aber mit dem Brutus redete er schon (1789) zu den Parisern in der Sprache der Revolution: Bürgertugend und kalte Grausamkeit gegen

das Verbrechen, gegen das Vaterland sind der Inhalt dieses Werkes. Dann folgte die Ankunft des Königs im Parlament, der Schwur im Ballhaus (unvollendet), der Mord Marats und der Mord Pelletieres: Jedes Bild ein Schritt weiter aus dem Leben der römischen in die französische Republik: Die Zeit der furchtbaren Größe und der rücksichtslosen Gesetzmäßigkeit, die Zeit des klassischen Tyrannenhasses und der Volksmacht war angebrochen. David fühlte sich inmitten der Kämpfe als Politiker, als Künstler in die lang erhoffte Zeit des antiken Daseins versetzt. Er warf seine Kunst mit in das Ringen hinein und wurde plötzlich im amerikanischen Sinne modern, realistisch. Aus der ängstlichen Kunstregel trat er mit kühnem Ringen hervor als ein im Gesetze Freier. Damit eilte er West ebensoweit voraus, als die französische Revolution die amerikanische überholte.

4065. Die Kaiserzeit.

Aber mit der Wiederkehr ruhiger Verhältnisse kam er zum Klassizismus zurück. Der Raub der Sabinerinnen (1795—1799) war ein erneutes Opfer am Altar klassischer Schönheit. Napoleons Ruhm stellte er in großen Prunkbildern dar; nach Rückkehr des Bourbon nach Brüssel flüchtend, wählte er wieder die Antike zum Gegenstand feierlicher, wohlabgewogener Werke von streng akademischer Haltung.

4066. Bildnisse.

David war innerhalb seiner strengen Gesetzmäßigkeit eine ernste und feurige Malernatur. Das erhob ihn über seine Mitstrebenden. In seinen Bildnissen bethätigte er dies fast noch mehr als in seinen großen Bildern. Die Helden der Revolution hat er mit einer sachlichen Kraft und einer Tiefe des seelischen Eindringens geschildert, die ihn als Bildnismaler über seinen gefeiertsten Zeitgenossen, Lawrence, stellt; bekannter, wenngleich durch die ruhmredige Absicht beeinträchtigter sind die Bildnisse Napoleons und seiner Umgebung. In den Frauenbildnissen kommt gelegentlich noch ein gutes Stück Rokoko-Anmut zum Durchbruch; jener Quelle, der er, wie seine klassizistischeren Gegner in Deutschland sehr wohl merkten, doch noch trotz seines inneren Widerstandes zu tiefem Danke verpflichtet war.

4067. Davids Klassizismus.

Denn obgleich er Revolutionär war, brach er doch nicht mit der Vergangenheit in dem Sinne, wie es die Schüler Winckelmanns forderten. Er wollte klassisch schaffen, aber doch als Franzose, als Sohn seines geschichtlich zu seiner Sonderart gelangten Volkes. Bei ihm wurde die wissenschaftliche Auffassung nicht der alleinige Inhalt der Kunst; so eifrig er sich um die Altertumskunde mühte, um die Richtigkeit in Darstellung von Sitten, Kleidern, Vorgängen, so war ihm alles doch nur ein notwendiger Schmuck des Werkes, das diesem angefügt wurde, nachdem der künstlerische Teil, der Aufbau, die Stimmung im Geist und in der Skizze fertig vorlag. Und diese Skizzen zeigen ihn auf der Höhe: Er war von emsigem, unermüdetem Fleiß vor der Natur. Er zeichnete und malte den nackten Menschen auch dann, wenn dieser im Bilde bekleidet wurde; er zeigt damit, wieviel höher ihm der künstlerische Wert als der sachliche Inhalt seiner Bilder stand, wie er den größten Gedanken nur durch eine gleichwertige Kunstleistung darzustellen für möglich hielt. Gerade dies war es, was den Deutschen jener Zeit fehlte, was selbst Männer wie Goethe nicht ganz erfaßten, erdrückt durch die übermäßige Schätzung des inhaltlichen Gedankens im Kunstwerke.

4068. Italienische Nachfolger.

Davids Vorbild riß die Kunst der romanischen Völker rasch mit sich fort, ebenso wie die germanischen in Thorwaldsen ihren Mittelpunkt sahen. Zunächst wirkte sein Schwur der Horatier auf Rom und entschied dort den Sieg der französischen Schule über die deutsche, die Tischbein, später Carstens und die Neuromantiker vertraten. In Rom hatte Domenico Corvi (geb. zu Viterbo 1721, † 1803) die Schule Battonis noch bis ins 19. Jahrhundert aufrecht gehalten, ebenso wie dies in Deutschland Johann Dominik Fiorillo wenigstens als Schriftsteller und Kunstkritiker that. In Gasparo Landi (geb. zu Piacenza 1756, † daselbst 1830) und Pietro Benvenuti (geb. zu Arezzo 1769, † zu Florenz 1844) sahen die Zeitgenossen ein Fortblühen des Glanzes der italienischen Malerei. Sie fühlten einen

Vergl. S. 641, N. 3966.

Höhepunkt wieder erreicht durch die um ihrer Schönheit, Wahrheit und Empfindung hoch gepriesenen Werke des Vincenzo Camuccini (geb. zu Rom 1773?, † daselbst 1844), der als Schüler Corvis die ganze Schulleiter der Stilmischung durchmachte, nach Raffael, Correggio und Tizian kopierte, ehe er sich an eigene Schöpfungen wagte. Sein Tod Cäsars, unverkennbar von David beeinflußt (1793), legte den Grund zu Camuccinis Ruhm: Ein Werk voll wissenschaftlichem Fleiß, wohl überlegt in der Anordnung der Massen, eine Geschichtserzählung ersten Ranges, wenngleich kalt und trocken in der raffaelisch nachempfundenen Farbe. Sein Tod der Virginia machte alle klassisch empfindsamen Seelen erzittern. Dabei war Camuccini aber auch als Kirchenmaler beliebt. Die Päpste Pius VII. und Leo XII. überwiesen ihm ihre Aufträge: In St. Peter und S. Paolo fuori le mura, in S. Giovanni zu Piacenza finden sich von ihnen bestellte Altargemälde, die durch klassische Schönheit die mangelnde kirchliche Empfindung zu ersetzen streben.

4069. Deutsche Schüler.

Nicht minder zeigten die Deutschen in Rom sich als überwältigt von Davids Größe. Er trat bei vielen von ihnen in der Verehrung an die Stelle, die Mengs so lange eingenommen, obgleich die deutsche Ästhetik und Kritik von dem gesteigerten Pathos, der Leidenschaftlichkeit und dem trotz alles Klassizismus unverkennbar modern französischen Wesen Davids abgestoßen wurde. Da fehlt es den deutschen Gelehrten an stiller Einfalt, an der ruhigen Anmut hellenischen Geistes, die sie vor allem vom Kunstwerk forderte. Philipp Friedrich Hetsch (geb. zu Urach 1758, † zu Stuttgart 1839), Eberhard Georg Friedrich Wächter (geb. zu Balingen 1762, † zu Stuttgart 1852), Gottlieb Schick (geb. zu Stuttgart 1779, † daselbst 1812), alle drei Schwaben, gehörten zu den Vorkämpfern der Richtung Davids für Deutschland: Sie waren es, die in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts in Rom die deutsche Kunst vertraten; sie machten Rom aufs neue zum Ziel auch deutscher Maler: Freilich erkannten sie in ihrem Lehrer David nur den Vertreter der klassischen Form. Sie hielten sich fern von seinen Abschweifungen in die Neuzeit, denn diese mochte sie wohl als Menschen bewegen, als Künstler fühlten sie sich als ihr nicht angehörig. Kein starker Volkswille leitete die Empfindungen der Deutschen: Nur in der Vorliebe für das Dulden, für ein weiches Übersichergehenlassen, zeigt, daß sie deutsch empfanden. Aber wenn auch keiner von ihnen dem Pariser Lehrer gleichkam an kräftigem Zeitempfinden und innerem Feuer, so waren sie doch alle noch Maler: Werke, wie Wächters Hiob in der Stuttgarter Galerie, wie Schicks Noah erweckten seiner Zeit Stürme der Begeisterung, freilich um ebenso rasch in Verachtung zu fallen, wie die verwandten Schöpfungen Wests. Auch heute noch muß man sie aber über die Arbeiten der Nachkommen Mengs stellen, wenngleich manche Bilder auch aus dieser Schule, wie z. B. das Dombild zu Wurzen von Friedrich Matthäi (geb. zu Meißen 1777, † in Wien 1845) noch einen Nachglanz der Farbigkeit älterer Zeiten verspüren läßt.

4070. Die Akademien.

Davids Geist beherrschte zu Anfang des Jahrhunderts völlig die Akademien. Sein Schüler Johann Peter Krafft (geb. zu Hanau 1780, † in Wien 1856) vertrat dieselben Ansichten nicht ohne entschiedenes Können in Wien. In Spanien war Jose de Madrazo Agudo (geb. zu Santander 1781, † 1859) als Direktor der Madrider Akademie der einflußreichste Künstler dieser Art: Griechische Kämpfe, kirchliche Bilder im Stil Raffaels sind seine bekanntesten Werke. Sein Sohn und Amtsnachfolger Federigo de Madrazo (geb. zu Rom 1815, † 1894) ging von gleichen Anschauungen aus, wurde später aber mit der von Fortuny angeregten malerischen Bewegung mit fortgerissen. Juan Antonio Ribera y Fernandez (geb. zu Madrid 1779, † daselbst 1860) war neben ihm der bedeutendste. In Kopenhagen vertrat diese Richtung Nikolay Abraham Abilegaard (geb. zu Kopenhagen 1744, † daselbst 1809), in Schweden Frederik Westin (geb. zu Stockholm 1782, † 1862).

Rußland besaß eine Reihe ähnlich schaffender Künstler. Ein wirkliches Leben entsproß den von den Davidschülern gegebenen Anregungen nur dort, wo man dem Meister in seinen Naturstudien, nicht in seinen fertigen Werken nacheiferte. Ein Maler, wie der Schleswiger Eckersberg, bietet den klarsten Beweis hiefür: Wo ein herzhafter Wahrheitssinn heimisch war, da wirkte Davids Art, genau und nüchtern zu sehen und darzustellen, befreiend: Da bot sein kalter Ton ein prächtiges Gegengewicht gegen die nebulistische Verschwommenheit derer um Öser; da vereinigte er sich mit den Bestrebungen der nordischen Künstler.

Vergl. S. 660, N. 4032.

Aber dort, wo man im Stil Davids klassische Bilder zu malen lehren wollte, entstanden zumeist die elendesten Machwerke. Mit der Selbstgefälligkeit, die das Bewußtsein der Pflichterfüllung giebt, schufen die Akademielehrer nach den von Mengs und David erlernten Gesetzen, zwangen sie ihre Schüler in ein den Besseren verhaßtes, die Schwächeren stützendes System des Schaffens hinein. Denn die Lehre, das, was man als das Wissenschaftliche in der Kunst feierte, machte immer größere Fortschritte, die Lehrweise wurde immer durchdachter, immer planmäßiger, immer einwandfreier: Aber die Lernergebnisse sanken immer mehr herab, da das Wesen der Kunst nicht lehrbar ist und das Lehrgebiet sich daher auf das Unkünstlerische warf. In der Hand von ästhetisch geschulten Köpfen wurde die Davidschule zu einem Alp für Europa, der durch die Akademien die künstlerische Kraft unendlich Vieler im Werden knickte. Das junge Geschlecht konnte nicht die Wege des alten wandeln: Das Neue mußte überall mit der Überwindung der Gesetze und der Ideale der Alten sich gewaltsam Bahn brechen.

4071. Verfall der Schule.

Die eigentlich schöpferische Kraft in der Bildnerei Frankreichs lag immer noch außerhalb von Paris, namentlich in Burgund. Joseph Chimard (geb. zu Lyon 1756, † daselbst 1813) schuf von dort aus Bildnisse in gebranntem Thon, Büsten, Reliefmedaillons von außerordentlicher Lebendigkeit, die mehr als jene offiziellen Bildsäulen das Fortleben der innigeren Beobachtung der Natur verkünden. Dorther stammen auch die beiden Künstler, die der französischen Bildhauerei der Folgezeit ihren Stempel aufdrückten, Pradier und Rude. Von letzterem später!

4072. Burgundische Meister.

James Pradier (geb. zu Genf 1792, † zu Bougival 1862) lieferte Paris jene Bildsäulen schöner Marmorweiber, die durch Formenrichtigkeit dem Wesen der Sinnlichkeit entrückt werden sollten. Er nahm den Geist Canovas auf und schuf in dessen Sinne nach wohl bewährten Gesetzen nie etwas Fehlerhaftes, aber auch nie etwas wahrhaft Packendes. Er wurde dadurch der allbeliebte Meister, dem Schüler und Bestellungen zuflogen. Aber es schwand damit auch fast ganz aus seinem Schaffen die volkstümliche Eigenart. Andere Völker fanden genau denselben Ton wie er. Die Engländer suchten ihn in Rom: John Charles Felix Rossi (geb. zu Nottingham 1762, † zu London 1839), der 1784 nach Rom kam, brachte von dort überklassischen Geist heim. Wichtiger wurde Richard Westmacott (geb. zu London 1775, † daselbst 1856), der 1793 nach Rom kam und als einer der ersten unter den nun vollends griechisch empfindenden Künstlern nach London zurückkehrte. Namentlich als Lehrer wurde er bedeutend. William Theed (geb. 1764, † zu London 1817), Patrick Macdowell (geb. zu Belfast 1799, † zu London 1870), Edward Hodges Baily (geb. zu Bristol 1788, † zu Holloway 1867) und viele andere seiner Schüler und Genossen füllten die Plätze und Straßen Englands mit Ehrendenkmälern in Bronze, die Gildenhallen, Rathäuser und Kirchen mit Marmorwerken, die Schlösser mit weich empfundenen, meist wenig bewegten, aber nach seelischem Ausdruck ringenden Bildsäulen, besonders mit nackten Mädchengestalten von keuscher Zurückhaltung, die England mit dem Glücksgefühl erfüllten, eine des alten Hellas würdige Kunst zu besitzen. Gefeiert waren besonders die Meister, die in Rom selbst ihre viel besuchten und viel in Anspruch genommenen Werkstätten auf-

4073. Pradier.

4074. Engländer.

4075. Gibson.

schlugen: So vor allen **John Gibson** (geb. zu Gyffin 1790, † zu Rom 1866), der Thorwaldsen verwandt war in der geringen wissenschaftlichen Bildung; aber den Engländern neben Flaxman als Erfasser hellenischen Geistes, als der vollkommenste Schüler der Antike, als der Neuergründer der hellenischen Form erschien. Auch an äußeren Ehren wetteiferte er mit dem großen Dänen. Die Londoner Kunstakademie bewahrt seinen Nachlaß: Es ist viel süßlich weiche Schönheit, viel Empfindsamkeit, viel leere Glattheit in diesen Arbeiten, aber doch auch ein gewisses Bestreben auf seelischen Ausdruck, das Thorwaldsen im gleichen Maße nicht eigen ist. **Richard James Wyatt** (geb. zu London 1795, † zu Rom 1850), **John Richie** (geb. zu Musselberg, † zu Rom 1850) haben auch ihre Werkstätten in Rom im Geiste Gibsons geführt.

4076. Amerikaner.

Die Amerikaner, die aus Thorwaldsens Werkstätte hervorgingen, sind ihrem Lehrer zumeist treu geblieben, zumal wenn sie ihren Sitz in Rom behielten: So **Horatio Greenough** (geb. zu Boston 1805, † zu Somerville 1852) und dessen Bruder **Richard** (geb. zu Boston 1819), der für Boston eine große Thätigkeit entfaltete, wo nur letzterer längere Zeit wirkte. **Thomas Crawford** (geb. zu New York 1813, † zu London 1857) suchte doch schon nach einer Amerika eigenartigen Verwertung seiner Lehre. Aber eigentlich Neues brachte der Hellenismus meines Wissens auch drüben nicht hervor. Sein Ziel war ja der Verzicht auf das Eigene!

4077. Italienische Schüler Canovas.

Die Italiener selbst waren auf ähnlichen Wegen. So **Giuseppe Fabris** (geb. zu Padua 1800), der Vollender des Denkmals für seinen Lehrer Canova in Venedig. Dann **Rinaldo Rinaldi** (geb. zu Padua 1793, † zu Rom 1873), dessen Nachfolger, in der einst weltberühmten Werkstätte Canovas in Via di S. Giacomo in Augusta zu Rom. Mächtig war der Klassizismus namentlich auch in Mailand, wo **Benedetto Cacciatori** (geb. zu Carrara 1794, † daselbst 1871) mit steigender Meisterschaft von der strengen älteren Arbeitsweise zu einer freieren und feineren Auffassung hinüberleitete. Schon das nächste Künstlergeschlecht erfüllte diese Wünsche in reichem Maße. **Pompeo Marchesi** (geb. zu Saltrio 1789?, † 1858) wandelte gleiche Wege. Von den Arbeiten für den Triumphbogen in Mailand ausgehend, hat er im Grabmal des Grafen Emanuel Philibert von Savoyen in der Cappella del Sudario in Turin immer mehr Selbständigkeit entwickelt. **Santo Varni** (geb. zu Genua 1807, † daselbst 1885), **Pietro Magni** (geb. zu Mailand 1817, † daselbst 1877), dessen Lesendes Mädchen in den 60er Jahren den Norden auf die fein individualisierende Art der Mailänder Schule hinwies, **Giovanni Strazza** (geb. zu Mailand 1815?, † daselbst 1875), vor allem aber **Vincenzo Vela** (geb. zu Ligornetto 1820, † zu Bellinzona 1891), der den wesentlichsten Anteil an der Fülle von Denkmälern Turins hat, stellen eine fortlaufende Reihe von Künstlern dar, die, von Canova ausgehend, von Thorwaldsen berührt, doch nach Selbständigkeit und modernem Ausdruck rangen.

4077 a. Italiener.

Die in Italien lebenden Fremden blieben von diesen Bemühungen nicht unberührt. Bedienten sie sich doch fast alle italienischer Steinmetzen zur Ausführung ihrer Modelle; sie waren damit in gewissem Sinne an die handwerkliche Meisterschaft der Italiener viel stärker gebunden, als sie es sich und der Welt zugestehen wollten. Den größten Ruhm unter den nun sich schon häufiger meldenden Nordamerikanern erlangte der in Florenz thätige **Hiram Powers** (geb. zu Woodstock 1805, † zu Florenz 1873). Bildsäulen hervorragender Männer für seine Heimat, vor allem aber seine Gefesselte Sklavin (1850), in der er Bartolini nahe steht, machten ihm einen gefeierten Namen nicht nur in Italien und seiner Heimat, sondern bei allen der strengen Ästhetik abholden Kunstfreunden.

4077 b. Engländer.

Viel weniger belebt ist das Schaffen im Norden. In London vertrat die klassische Schule **William Behnes** (geb. zu London 1795, † zu London 1864), neben Westmacott

der erfolgreichste Lehrer seiner Kunst, die dort in breiten Massen mit schwindendem Geist durchgeführt wurde. Neben ihm trat noch Matthew Cotes Wyatt (geb. 1777, † zu London 1862) hervor. Die Iren sahen in John Henry Foley (geb. zu Dublin 1818, † zu Hampstead 1874) einen den Größten gleichwertigen Meister: Seine jetzt im Dubliner Museum vereinigten Modelle von Standbildern, Frauengestalten und sonstigen Erzeugnissen wirken bereits ganz veraltet, leer und trocken. Seiner einst berühmten Gruppe Ino und Bacchus ist eine gewisse Feinheit der Linienempfindung nicht abzusprechen. Richard Westmacott d. J. (geb. zu London 1799, † daselbst 1872), Henry Weekes (geb. zu Canterbury 1807, † zu London 1877) und zahlreiche andere gehören in die Reihe der brittischen Statuenmacher, deren Tageserfolg im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Bedeutung steht.

4077 c. Schotten. Vergl. S. 645, Z. 3980.

Die Schotten verehrten in Thomas Campbell (geb. zu Edinburg 1790, † zu London 1858) den ersten unter ihren Hellenen, von John Henning abgesehen. Auch er lebte zumeist in Rom in enger Verbindung mit Thorwaldsen und seinen deutschen Genossen. Von nationaler Eigenart ist bei ihm wenig zu spüren. Im Lande selbst übernahmen die Führung John Steell (geb. zu Aberdeen 1804, † zu Edinburg 1891), dessen Werke zumeist in Edinburg stehen, und George Mossmann (geb. zu Edinburg 1823, † zu Glasgow 1863), dem Glasgow seine überreiche Ausstattung mit zum Teil recht langweiligen Statuen verdankt.

4077 d. Französische Bildnerei.

Houdons Einfluß schwand mit dem Durchbruch der Revolution unter dem Druck klassischer Strenge. Waren seit Caylus die Franzosen eifrige Sammler und Zeichner antiker Bildwerke geworden, hatten gerade sie (Seroux d'Agincourt, geb. 1730, † 1814; Choiseul Gouffier, geb. 1752, † 1817; Aubin Louis Millin, geb. 1759, † 1818; Antoine Chr. Quatremère de Quincy, geb. 1755, † 1849, u. a.) durch Veröffentlichungen über alle Erzeugnisse der Antike, Quatremère vor allem durch seine scharfe, verstandesklare und ganz vom klassischen Gedanken beherrschte Kritik, aufs eifrigste für die Einfachheit und Größe der Form Stimmung zu machen gesucht, so erwies sich Napoleons Macht doch als ausschlaggebend für die Kunst. Nach Ägypten begleitete ihn Vivant Denon, dessen Riesenwerk, die Beschreibung Ägyptens, seit 1802 erschien. Seit 1796 begann Napoleon die eroberten Lande zu Gunsten des großen Museums im Louvre zu Paris auszuplündern: Paris wurde auf zwei Jahrzehnte der Sammelpunkt der besten Bildwerke aller Völker.

Vergl. S. 650, Z. 3998.

Die großzügigen, klassischen Baugedanken, die Napoleon in Paris zu verwirklichen begann, forderten vom Bildhauer eine weit über die Art Houdons hinausgreifende Strenge. Diese fand neben Bosio, Chaudet und Pierre Cartellier ihre Vertreter. Glänzender wirkt Cartelliers Schüler François Rude (geb. zu Dijon 1784, † zu Paris 1855). Als eifriger Bonapartist hatte er nach 1814 nach Brüssel übersiedeln müssen. Auch dort waren die Fortschritte des Klassizismus unverkennbar: Gilles Lambert Godecharle (geb. zu Brüssel 1750, † 1835) hatte in Paris und Rom seinen Studien gemacht, gleich Tassaert eifrig Antiken nachgeahmt, nicht ohne ihnen dabei ein wenig von seiner Auffassung von Anmut mit auf den Weg zu geben. Seine eigenen Werke wurden reichlicher damit bedacht. Die Mechelner Bildhauer: Johannes Frans van Geel (geb. zu Mecheln 1756, † zu Antwerpen 1830) und dessen Sohn Johannes Ludovic van Geel (geb. zu Mecheln 1787, † zu Brüssel 1852), Jean Baptiste Debay (geb. zu Mecheln 1779, † zu Paris 1863) und viele andere schufen in gleichem Sinne. Rude brachte einen anderen, leidenschaftlicheren Ton mit. Er suchte in der Natur mehr als bloß die Bestätigung der Antike: In seinen Arbeiten für Schloß Tervuelen und für das Königl. Palais in Brüssel benützte er sein Eindringen in diese zu lebhaft bewegten Gestaltungen (Jagd des Meleager). Seit 1827 nach Paris zurückgekehrt, erkannte man bald in ihm die frischere Kraft: Die moderneren Gegenstände, das herzhaftere Zugreifen, das

Vergl. S. 551, Z. 3719.

Feuer seiner Gestalten riß die Künstler und Laien mit sich fort. In seinem Hauptwerk, der Auszug der Freiwilligen von 1792 am Arc de l'Etoile zu Paris (1836 vollendet), zeigt sich seine Art vollkommen durchgebildet: Der Schwung der Zeit ist mit Meisterschaft wiedergegeben, die Gruppe von einer Beweglichkeit, an die man damals nicht mehr gewöhnt war. Die Behandlung seiner Einzelfiguren in ihrer für jene Zeit überraschenden Unmittelbarkeit hat nicht minder anregend gewirkt.

Neben ihm vertraten in Frankreich der schon genannte Jean Pierre Cortot, ferner Bernard Gabriel Seurre (geb. zu Paris 1795, † daselbst 1867) und dessen Bruder Emile Seurre (geb. zu Paris 1798, † daselbst 1858), Augustin Alexandre Dumont (geb. zu Paris 1801, † 1884), Philippe Henri Lemaire (geb. zu Valensin 1798, † zu Paris 1880) und andere den trockeneren, internationalen Klassizismus. In Belgien war Willem Geefs (geb. zu Antwerpen 1806, † zu Düsseldorf 1883) der echteste Vertreter dieser Schule. In Auguste Hyacinthe Debay (geb. zu Nantes 1802, † zu Paris 1862), der zugleich Maler und vielfach in Paris thätig war, spricht schon eine feinere Beobachtung sich aus, Charles Auguste Fraikin (geb. zu Herenthals 1819, † zu Schärbeck 1893) hat bereits mehr vom Blute Rudes in sich; in Eugen Simonis (geb. zu Lüttich 1810, † zu Brüssel 1882) erreichte die Schule eine Mittelstellung zwischen der englischen und deutschen. Die zahlreichen vaterländischen Aufgaben, die Belgien namentlich seit der Revolution von 1830 seinen Bildhauern stellte, wurden von diesen Künstlern in einer gleich sicheren, doch auch gleich wenig eigenartigen Weise gelöst, wie in den anderen Kulturstaaten.

57) Der Hellenismus.

4078. John Soane. Vergl. S. 621, M. 3906.

Die Aufnahmen der Bauten von Athen, die Stuart und Revett geliefert haben, tragen deutlich noch die Spuren jenes romantisch-malerischen Geistes, der in Pannini seinen besten Ausdruck erlangt hatte. Es bedurfte eines tieferen Eindringens in das Wesen der Hellenen, um die neugefundenen Formen erfolgreicher zu beleben. Dieser Aufgabe leistete den entschiedensten Vorschub der englische Architekt John Soane (geb. zu Reading 1752, † zu London 1837). Er gehörte in den Künstlerkreis, der zu Ende der 70er Jahre in Rom weilte und sich dort um Herving, Earl of Bristol sammelte. Dieser Mann wurde in seinem fahrigen und doch anregenden Wesen, seinen sonderlichen Launen und doch reichen Mitteln, seinem eigenwilligen Geschmack und doch im Geist der Zeit klassischen Bestreben zu dem Urbild dessen, was die Nichtengländer so lange unter einem spleenigen Lord verstanden. Wenn man das leidenschaftliche Sammeln von Altertümern und sonstigen Merkwürdigkeiten mit zu den Eigentümlichkeiten eines solchen rechnet, so hat Soane, der durch seine Kunst ein reicher Mann wurde, auch etwas von diesem angenommen. Sein Haus in London und seine wertvollen Sammlungen hinterließ er dem Staat. Bezeichnend für ihn, im Gegensatz zu den meisten festländischen Klassikern, ist die Vielseitigkeit seines Geschmackes: Der begeisterte Verehrer Hogarths sammelte Ägyptisches wie Renaissance mit der Fähigkeit, sich in die verschiedensten Formen des Schönen einzuleben. Seit 1788 baute er die Bank von England in London, ein Werk, auf das die Aufnahmen Woods in Syrien entschiedenen Einfluß hatten. Von Baalbek stammt die Art der Wandgliederung. Den von Fenstern nicht durchbrochenen Schauseiten wußte er durch eine großartige Massenteilung Leben und Wirkung zu geben, indem er sie architektonisch durch Ordnungen, Vor- und Rücksprünge abteilte. Die Formen sind bei ihm sorgfältig nach alten Vorbildern gezeichnet, aber der Grundton ist stets durchaus eigenartig. Wohl behagte die breitlebige Schlichtheit seiner Gebilde dem folgenden Geschlechte wenig. Viele von Soanes Bauten sind rasch der Zerstörung, dem Umbau verfallen. Aber das ändert nicht die That-

sache, daß er ein Meister von hoher Befähigung im Entwurf, von großem Sinn und vor allem mit der Gabe ausgestattet war, den Wünschen seiner Zeit Entsprechendes zu schaffen. Seit 1806 Lehrer der Baukunst an der Akademie, seit 1778 eifrig mit der Veröffentlichung seiner Bauten beschäftigt, hat er einen tiefen Einfluß auf das englische Schaffen gewonnen.

4079. John Nash.

Der beliebteste Baukünstler neben ihm und gleich Soane einer jener, der aus dem Aufschwung der Nation nach den napoleonischen Kriegen den größten Nutzen zog, war John Nash (geb. zu London 1752, † zu East Cowes Castle 1835), der Erbauer des Stadtteiles von London, dessen Hauptader Regent-Street und dessen schönste Zierde Regent-Park bildet. Beide Anlagen gehören seinem Entwurf an. Sie unterscheiden sich wesentlich von ähnlichen Anlagen auf dem Festlande von Europa oder Amerika: Mit klugem Sinn ist dem praktischen Bedürfnis Rechnung getragen, geschickt den Straßen ein Abschluß geschaffen. Einen solchen bildet auch All Souls Church, deren Turm er als jonischen Rundtempel bildete, aus dem eine spitze Rundpyramide vom Boden auf herauswächst: Ein gewaltsam eigenartiger Gedanke, der dann später in der Berliner Siegessäule und dem Petersburger Denkmal für den Türkenkrieg eine schwächliche Nachahmung erfuhr. Der Marble Arch, ein kostbarer Triumphbogen in Marmor (jetzt nach Cumberland Gate versetzt), vollendete die Ausschmückung dieses Stadtteiles. Die Parkanlage gehört zweifellos zu den vornehmsten Londons. Architektonische Linienführung mischen sich mit landschaftlicher Bepflanzung in glücklicher Weise.

4080. Hellenische Stilformen.

Die Schule dieser Künstler drang immer tiefer in das Wesen griechischen Schaffens ein. Eine ihrer frühesten Bemühungen gingen auf die Verwendung des nun erst wieder in seiner Schönheit erkannten echt dorischen Stiles. Benjamin Dean Wyatt (geb. zu London 1775, † 1848) wendete ihn an seinem Drury-Lane-Theater (seit 1809) und an mehreren seiner Paläste an, deren nun wieder in großer Zahl entstanden. Die Folgezeit erkannte aber bald, daß es schwer sei, die dorische Form mit den modernen Aufgaben der Kunst in Einklang zu bringen. Bald trat der jonische Stil und endlich bei großen Aufgaben der korinthische wieder in sein Recht. Dabei wurde wohl allzuviel Wert auf die Echtheit der Anordnung gelegt, so daß die Architekten geradezu in Nachahmung alter Bauten verfielen.

Robert Smirke (geb. zu London 1780, † zu Cheltenham 1867) erwies sich in seinen beiden Hauptwerken, dem General Post Office (1823—1829) und dem British Museum (1823—1847), als ein Künstler, der wohl in der Formgebung nicht erheblich fortschritt, doch in der Massenverteilung eine glückliche Hand bekundete. Sein Bruder Sidney Smirke (geb. zu London 1799, † zu London? 1877) fügte dem British Museum seit 1846 den gewaltigen Lesesaal hinzu, jene wundervolle eisenbedeckte Rundhalle von 43 m Durchmesser und 32 m Höhe, die in Einrichtung und Ausbildung freilich schon einen ganz neuen Geist bekundet. William Wilkins (geb. zu Norwich 1778, † zu Cambridge 1839) Ruhm beruht zunächst auf dem Bau der Nelsonsäulen zu Dublin (1808) und Yarmouth, dem Bau der National Gallery (1838), in dem er wieder zum klassischen Säulengiebel als dem Hauptvorwurf seiner Schauseite griff. Seine Begeisterung galt der griechischen Kunst: Beim Erforschen der jonischen Denkmale Kleinasiens halfen dort ihm Charles Robert Cockerell (geb. zu London 1788, † daselbst 1863) und John Peter Deering (geb. 1787, † zu Lee 1850), zwei für die Kenntnis der griechischen Kunst eifrig thätige Architekten. Ähnlich William Inwood (geb. zu London 1771, † daselbst 1843), der Erbauer der Kirche St. Pancras (1819—1822), bei deren Entwurf ihm sein eben aus Athen zurückgekehrter Sohn, Henry William Inwood (geb. 1794, † auf offener See 1843), half: Er wollte die dort erschauten Wunder den Londonern vorführen, indem er den ganzen Bau unmittelbar aus Nachbildungen atheniensischer Reste zusammensetzte. Namentlich das Erechtheion gab seine Teile her, um Hallen, Turm und Thore daraus in mechanischer Weise zu bilden. Um so

feiner und geistvoller wußte William Henry Playfair (geb. zu London 1780, † zu Edinburg 1857) die hellenischen Formen zu verwenden: Seine beiden Museen in Edinburg (seit 1850) gehören zu den edelsten Werken hellenischen Stiles und bilden zugleich den Abschluß der dort lebhaft wirksamen, lediglich nachahmenden Kunstthätigkeit: Auf Calton Hill, nahe der Stadt, erheben sich Nachbildungen der Ruinen des Parthenon, des Lysikratesdenkmals und andere klassisch empfundene Denkmäler, die der Hauptstadt Schottlands den Namen des nordischen Athen einbringen halfen.

Die Begeisterung für den Klassizismus hielt in England bis etwa zur Mitte des Jahrhunderts an. Es ist ein merkwürdiger Vorgang, daß man bei dem Wettbewerb für eine Stadthalle (St. Georg's Hall) in einer so modernen Stadt wie Liverpool 1838 den strengen Tempelbau des Harvey Lonsdale Elmes (geb. 1813, † in Jamaica 1847) aus 85 Entwürfen herauswählte (vollendet bis 1854 von Cockerell). Ähnlich die Stadthalle zu Birmingham (1832—1850, von Hansom und Wels), eine Nachahmung des Tempels des Jupiter Stator in Rom. Diese großförmige, kostbare, ihrer mächtigen Abmessungen sich rühmende Kunst lag, wie es scheint, gerade im Sinn der großen modernen Handelsstädte. Baute doch T. Cowper 1835 die Stadthalle zu Bombay in demselben Stile, ebenso wie schon 1804 jene in Kalkutta als griechischer Tempel aufgeführt worden war.

4081. Amerikanischer Klassizismus.

Die englische Baukunst beherrschte vollkommen das nördliche Amerika: Für das Schaffen in den Vereinigten Staaten war von höchster Bedeutung der Bau des Bundespalastes in Washington: Die Stadt wurde 1790 gegründet. Sie ist, wie fast alle Städte der neuen Welt, ganz im Sinn planmäßiger Regelmäßigkeit geschaffen: Eine Reihe von im rechten Winkel sich schneidenden Straßen, die, gleich jenen zu Mannheim, nicht durch Namen, sondern in einer Richtung durch Zahlen, in der andern durch Buchstaben bezeichnet werden. Ein paar Avenues als Diagonalstraßen teilen die ertötend langweilige Anordnung, ohne sie zu beleben. Auf den Bundesplatz laufen mehrere solcher Avenues sternförmig zusammen. Der Palast wurde 1793 begonnen und zwar wählte man für ihn Formen, die vorzugsweise der englischen Kunst jener Zeit entsprechen: Das Pantheon in Paris und St. Paul in London haben als Vorbild gedient, während die Formbehandlung auf Adams zurückgeht. Der Architekt Thornton schuf die bis zu 90 m Höhe aufsteigende großartige Kuppel und setzte mit dieser, dem Geiste des republikanischen Europa folgend, die antike Form in das Herz des jüngsten, Griechenland fremdesten Staatswesens.

Vergl. S. 623, M. 3911.

4082. Dänische Baumeister.

Dänemark schloß sich früh der englischen Bewegung an. Es besaß in Kaspar Friedrich Harsdorff (geb. zu Kopenhagen 1735, † 1799) einen Künstler, der mit kräftiger Hand den Hellenismus verbreitete. Seine Säulenhalle an der Amalienburg spricht deutlich hierfür. Das Bombardement von 1807 zerstörte vieles von seinen Werken. Sein Schüler, Christian Friedrich Hansen (geb. zu Kopenhagen 1754, † 1846), wurde der Erneuerer der zerstörten Stadt. Er hielt sich dabei in den Bahnen vorzugsweise der französischen Kunst. Das Schloß Christiansborg (1884 abgebrannt), die Frauenkirche (1829 geweiht), ein Werk vornehmster schlichter Wirkung, wenngleich keine protestantische Kirche, das Rathaus, zeugen von seinem Können. Neben ihm hat Gustav Friedrich Hetsch (geb. zu Stuttgart 1788, † zu Kopenhagen 1864), seit 1829 Professor in Kopenhagen, auf die Architektur Dänemarks und namentlich auch auf dessen Kunstgewerbe großen Einfluß im Sinn des Klassizismus gewonnen: Bindesböll, der Erbauer des Thorwaldsenmuseums (seit 1839), schuf in dessen feierlicher aber doch auch leerer Ruhe so recht ein Denkmal der Ziele der dänischen Kunst jener Zeit.

4083. Deutsche Baumeister.

In derselben Richtung bewegte sich die deutsche Kunst: Gottlob Friedrich Thormaier (geb. zu Dresden 1775, † daselbst 1842), der Erbauer der Treppe an der Brühl-

schen Terrasse in Dresden hat auch nach weiterer Vertiefung nach der klassischen Richtung gesucht. Ludwig Friedrich Catel (geb. zu Berlin 1776, † 1819) war aus Mangel geeigneter Bauthätigkeit wenigstens schriftstellerisch thätig, bemüht, die praktischen Anforderungen an die Architektur mit dem klassischen Geist zu versöhnen; Friedrich Gilly wirkte namentlich als Lehrer in dieser Richtung. Georg Ludwig Friedrich Laves (geb. zu Uslar 1789, † zu Hannover 1864), der in Kassel seine Schule gemacht hatte, wurde in dem noch bis 1839 englischen Hannover der leitende Architekt: Seine Säulenhalle vor dem dortigen Schloß (1817), sein Waterloo-Denkmal, eine dorische Säule von 64,7 m Höhe, und ähnliche Werke bekunden diese Zusammengehörigkeit mit gleichzeitigen englischen Bestrebungen.

Vergl. S. 640 M. 3963.

4084. Der deutsche Hellenismus.

Es ist im allgemeinen wohl nicht gerecht, die Mehrzahl dieser Männer allein nach dem zu messen, was sie thatsächlich bauten. Nicht Unvermögen, sondern die Ungunst der Verhältnisse hielt sie ab, Dauerndes zu schaffen. Dafür legten sie ihr Streben in die Vertiefung. Namentlich Gillys Lehrthätigkeit versenkte eine tiefe Saat in die jungen Herzen, die von den Versen Schillers ergriffen waren, mit der Jungfrau für Frankreich, mit Maria Stuart für den Katholizismus, mit Tell gegen die Macht des deutschen Kaisers schwärmten, aber doch ergriffen waren von dem Bedürfnis nach Liebe zu jenem Großen, Einigen, Starken, das anderen Völkern das Vaterland war; die aber ein eigenes Vaterland, das zu lieben wäre, daheim nicht fanden. Aber mit dem endlichen Sieg, vor allem Preußens, über Napoleon I., mit dem Wiedererwachen des Stolzes im Staate Friedrichs des Großen, mit der Befreiung des deutschen Volkes begann allerorten ein frischer Geist sich zu regen. Die jungen Künstler jener Zeit sahen hinter sich nur die Leere und das nationale Elend. Sie gewannen daraus in verstärktem Maße die Empfindung, daß erst mit ihnen die eigentliche Kunst beginne. Mit raschem Handgriff schoben sie alles zurück, was vor ihnen geschaffen wurde: Es war ihnen Zopf und wurde rücksichtslos dem Gelächter preisgegeben. Die in der Enge deutscher Verhältnisse sich entwickelnde Ästhetik mit ihrer vorzugsweise klassischen Schulung war nicht minder der Meinung, daß nur das durch Winckelmann geschärfte Auge die Antike richtig zu würdigen vermöge; daß nur die deutsche Auffassung, die Kunst von Athen zu sehen und nachzubilden, die echte, die wahrhaft vollendete sei. Die Künstler, von denen nur ganz wenige den klassischen Boden ihrer Sehnsucht zu betreten in die Lage kamen, wiegten sich in dem Gedanken, daß nun endlich wieder die Jahrtausende überbrückt, unmittelbar an Iktinos und der perikleischen Zeit angeknüpft worden sei; daß unser Volk berufen wäre, wenn auch arm an nationaler Macht, doch reich in der Wiedergeburt von Hellas zu werden. Besonders in Berlin fühlte man sich als Neuathener. Der ganze Zwiespalt des Daseins: die hoch gesteigerte, auf Fremdes gerichtete Idealität hier und die nüchterne, kleinliche Lebensauffassung daneben, der überstiegene Gedankenreichtum und der Mangel an eigentlichem Lebensinhalt wurde noch wenig bemerkt.

4085. Klenze.

Aus der Berliner Schule ging der Meister hervor, der München klassisch zu verjüngen berufen wurde, Leo von Klenze (geb. in der Nähe von Hildesheim 1784, † zu München 1864), der in Paris, London und Italien seine Studien vollendete, 1814 mit dem Kronprinzen Ludwig von Bayern bekannt und durch diesen nach München berufen wurde. In der Glyptothek (seit 1816), der Pinakothek (1826—1836), im Festsaalbau (1832—1842), der Walhalla bei Regensburg (1830—1842), den Propyläen in München (1863), der neuen Eremitage zu St. Petersburg (1840—1850), dem Umbau der dortigen Isaakkirche und zahlreichen anderen Werken hat er die klassischen Bauformen noch mit einer kräftigen Beimischung palladianischen Geistes behandelt und dabei eine hervorragende Kunst in der Massenbehandlung und Massenverteilung bewiesen. Obgleich er selbst Griechenland bereiste, hat er nur in der Walhalla den reinen Tempelbau nachgeahmt; sonst wußte er stets, in vielem Soane verwandt, die klassischen Ge-

Vergl. S. 631, M. 3936.

danken den neuen Anforderungen gemäß zu verwenden. Mußte er doch auch, obgleich überzeugter Anhänger der Antike, auf Wunsch seines Gönners, des Königs Ludwig I., der viel von der Art der vornehmen englischen Kunstliebhaber hatte, ein Sammler von Schönem aller Art und nichts weniger als ein im Sinne der deutschen Ästhetik einseitiger Kopf war, in anderen Stilen schaffen, je nachdem seinen Herrn hier oder dort ein Werk besonders angeregt hatte.

4086. Theofil Hansen.

Nahe stehen ihm die jüngeren Dänen, so namentlich die Brüder Christian Hansen (geb. zu Kopenhagen 1803, † zu Hitzing bei Wien 1883) und Gottlieb (Theofilus) Hansen (geb. zu Kopenhagen 1813, † zu Wien 1891). Auch sie waren beide längere Zeit in Griechenland gewesen. Der ältere von ihnen baute in der vom Münchner Gärtner mit amerikanischer Nüchternheit angelegten Neustadt Athen 1837 die Universität, der jüngere, längere Zeit Lehrer an der dortigen polytechnischen Schule, errichtete 1843 die Sternwarte, 1860 die Akademie der Wissenschaften: In allen diesen Werken ist die klassische Form in klassischem Marmor in voller Reinheit aufgenommen und zugleich eine neue, zweckentsprechende Wirkung zu erzielen versucht worden. Christian Hansen wendete sich in Kopenhagen mehr der Renaissance zu, Theofil Hansen siedelte seit 1846 nach Wien über, wo er zuerst im Anschluß an Ludwig Förster (geb. zu Bayreuth 1797, † in Gleichenberg 1863) später allein ein gewaltiges Schaffensgebiet fand: Sein Palais des Erzherzogs Wilhelm (1865—1867), die mit Karl Tietz (geb. 1831, † 1874) gemeinsam seit 1870 geschaffene Börse, sein großartiges Parlamentshaus (1883 vollendet) sind noch vollkommen durchtränkt vom Geiste des älteren Klassizismus, palladianischer Anregungen voll, wenngleich die Behandlung der Einzelheiten ganz auf den Studien in Athen beruhen. Im Sinne des großen Vicentiner schuf Hansen dann auch eine hellenische Renaissance. Sein großes Zinshaus, der Heinrichshof (1861—1863), das Gebäude des Musikvereins (1867—1870), die Akademie der bildenden Künste und anderes mehr sind Zeugen dieser Auffassung.

4087. Schinkel.

Die größte Vertiefung in den hellenischen Geist zeigt aber Karl Friedrich Schinkel Bei ihm geht, wie bei allen diesen deutschen, dänischen und englischen Künstlern, neben der Begeisterung für die reine Form eine solche für die Romantik her. Oft schwankte er, ob eine Aufgabe, namentlich ob eine Kirche in Gotik oder in griechischem Stil zu bauen sei, häufig entschloß er sich für die mittelalterliche Form. Doch trachtete er stets danach, sie mit antikem Empfinden zu läutern, das Vorbild zwar nachzuahmen, doch zugleich zu verbessern, so etwa wie der Bildhauer die Natur nur verbessernd, verklärend nachgestalten sollte. Das Augenmaß für alle Dinge war an dem Alten genommen. Tiefen Einfluß auf ihn hatte auch die Ruinenmalerei Panninischer Schule. Die Zeiten der Muße während der Freiheitskriege füllte er mit Bestrebungen dieser Richtung, die auch sein malerisches Empfinden tief anregten: Dies spricht sich namentlich in seinen Idealentwürfen (Schlösser für Athen, für die Krim, Theaterdekorationen) aus. Im praktischen Bauwesen wußte er die griechischen Formen, obgleich er sie nicht aus eigener Anschauung kannte, mit bewundernswerter Feinheit zu verwenden und die Massen meisterhaft zu gliedern. Dabei scheute er noch vor den reicheren Gestaltungen zurück: Die korinthische Ordnung verwandte er selten; wohl aber liebte er den echt dorischen Stil, den keiner so fein und ehrlich dem modernen Bauwesen dienstbar zu machen verstand (Hauptwache zu Berlin 1818). Auch hier aber führte die Erkenntnis von der Störrigkeit dieses Stiles modernen Ansprüchen gegenüber bald zur Vorliebe für die jonische Ordnung: Seit 1818 begann der Bau des Schauspielhauses, in das eine jonische Tempelfront mit großer Feinheit miteingeflochten erscheint, seit 1824 das Museum, seit 1831 die Hauptwache in Dresden als die wichtigsten Beispiele dieser Art. Namentlich das Berliner Museum, dessen Hauptfront eine giebellose Säulenreihe bildet, ist von einer schlichten Größe und Ruhe, wie sie der hellenistische Stil an keiner anderen Stelle erreicht hat.

Vergl. S. 640, M. 3963.

Vergl. S. 617, M. 3892.

Neben Schinkel haben nur wenige sich selbständig zu behaupten vermocht. Sein Mitschüler Karl Ferdinand Langhans (geb. zu Breslau 1781, † zu Berlin 1869) hat im Leipziger Theater ein hervorragendes Werk geschaffen, das mancherlei freien Zug zeigt; Karl Theodor Ottmer (geb. zu Braunschweig 1800, † zu Berlin 1843) hat in der Singakademie in Berlin und am Schloß zu Braunschweig sich englischen Anregungen zugänglich gezeigt; Joseph Thürmer (geb. zu München 1789, † 1833), der 1818 in Griechenland war, hat in Dresden im Sinn der geläuterten Renaissance gewirkt. Alle wurden mehr oder weniger durch Schinkels Vorbild beeinflußt, ja bis tief in die ferner liegenden Schulen reichte die Wirkung seines vornehmen Schaffens.

4088. Zeitgenossen Schinkels.

Auch Schinkel strebte vielseits aus der reinen Antike zu vermittelnden Gestaltungen. In seinen schlichteren Nutzbauten ist er von einer bewundernswerten Feinheit der Verhältnisse, und dadurch selbst dort ansprechend, wo die Armut der Zeit ihm die größte Sparsamkeit auferlegte. Seine Versuche, den heimischen Backsteinbau zu beleben, an sich (Bauakademie zu Berlin, seit 1832) wenig geglückt; die Bestrebungen, die Renaissancegestaltungen klassisch zu verfeinern; die vielseitigen in der Richtung des Adam, Percier und Fontaine fortwirkenden Versuche auf gewerblichem Gebiet, ließen von Schinkel eine Kraft ausgehen, die lange Zeit Berlin völlig beherrschte. Seit die in ihm lebenden Gedanken durch Karl Bötticher (geb. 1806, † 1889) in dem hochgefeierten ästhetischen Lehrbuche „Tektonik der Hellenen“ (seit 1844 erschienen) einen verstandesklaren und gelehrten Ausdruck gefunden hatten; seit man durch dieses Buch in das innerste Gefüge der hellenischen Schaffensart eindringen zu können sich befähigt hielt; war die Überzeugung, daß Berlin zum neuen Athen berufen sei, in den Kreisen der Schinkelschüler zu immer größerer Bedeutung, zum maßgebenden Zuge gelangt. Man wollte aus hellenischem Geist und hellenischem Empfinden neu schaffen und glaubte hierin echt deutsch zu sein. Denn nur die Deutschen fühlten sich philosophisch und ästhetisch genug geschult, um Hellas völlig zu verstehen. Diese Aufgabe erschwerten zwar die äußeren Verhältnisse. Die Könige Friedrich Wilhelm III. und IV. waren eher romantisch als klassisch gestimmt; der Adel war mit dem Wiederaufbau des Staates beschäftigt und vor allem preußisch, in seinen Geschmacksneigungen aber englisch oder pariserisch; das Bürgertum war arm und ohne Unternehmungsgeist. Unter solchen Umständen hatte der Hellenismus einen schweren Stand: Seine Vertreter ersetzten das Fehlende durch ehrliche Begeisterung und festes Vertrauen auf die Höhe ihrer Aufgabe: So Friedrich August Stüler (geb. zu Mühlhausen 1800, † zu Berlin 1865), der Erbauer des neuen Museums zu Berlin, Albrecht Dietrich Schadow (geb. zu Berlin 1797, † daselbst 1869), der Meister der zum ganzen Bau wenig stimmenden, an sich aber fein empfundenen Kuppel auf dem Berliner Schloß, Johann Heinrich Strack (geb. zu Bückeburg 1808, † 1880), der das Palais des Kronprinzen und die Nationalgalerie in Berlin baute und das Siegesdenkmal nach Schinkels Anregungen (1865—1873) aufführte, Ludwig Persius (geb. zu Berlin 1804, † zu Rom 1845), der im Hofdienst eine Anzahl reizvoller Villen schuf. Schon in Friedrich Hitzig (geb. zu Berlin 1811, † 1881) meldeten sich wieder stärkere Ausdruckfomen: Während seine Villenbauten, trotz der Armseligkeit ihrer Abmessung und Ausführung um einer gewissen Feinsinnigkeit willen Anklang fanden, wendete sich Berlin gegen seinen Entwurf zur Börse (1859—1864), in dem es mit Recht einen Zug der verhaßten Pariser Kunst, namentlich der Louvrefassade Perraults, wiederfand. Ähnlich arbeitete Ludwig Bohnstedt (geb. zu Petersburg 1822, † zu Gotha 1885), der zwar die Schinkelsche Schule nach Petersburg übertrug, dort aber von der ängstlichen Kleinarbeit und dem Steckenbleiben in der Einzelbehandlung der Formen sich freimachte, die in Berlin immer heimischer wurde. Sein Theater in Riga, sein Palais Jussupow in Petersburg und sein 1872 mit dem ersten

4089. Die Tektoniker.

Preise ausgezeichneter Entwurf für das Reichstagsgebäude, letzterer wieder eine Studie nach dem Louvre, zeigen ihn dem Berlinertum mehr und mehr entwachsen. In diesem war der feinste Kopf Martin Karl Philipp Gropius (geb. zu Berlin 1824, † 1880), dessen Kunstgewerbemuseum in Berlin den Hellenismus am Werke zeigt, aus sich und seiner Lehransicht zu selbständigen Formen zu gelangen. Die jüngeren Künstler Hermann Ende (geb. zu Landsberg an der Warthe 1830), Friedrich Adler (geb. zu Berlin 1827), Richard Lucae (geb. 1829, † 1877) haben alle mehr oder weniger die klassische Richtung verlassen und teils in der Romantik, teils in der Renaissance nach Neubelebung der antiken Strömung gesucht. Seit den 60er Jahren aber ist diese thatsächlich, außer durch Hansen in Wien, auf deutschem Boden ohne eigentlich neue Sprossen geblieben.

4090. Der Stand des Könnens.

So viel Reizvolles der Klassizismus auch hervorgebracht hatte, so wenig es unter seinen Vertretern an kräftigen Künstlererscheinungen fehlte, so sehr hatte er doch zerstörend auf das allgemeine Können gewirkt. Namentlich in Deutschland! Von jener hoch entwickelten künstlerischen Kultur, die die Meister des 18. Jahrhunderts besaßen, von jenem handwerklichen Können und dabei von der Vertiefung in die praktischen Aufgaben, von jenem gesteigerten Stand mittlerer Leistungsfähigkeit, war im Volke wenig übrig geblieben. Nicht der dreißigjährige Krieg, nicht die Mißgunst der Verhältnisse seit dem siebenjährigen Kriege, sondern der bei minder tief angelegten Köpfen verödend wirkende Idealismus, jenes Hinarbeiten auf ein vorbildliches Ziel, das schon im 16. Jahrhundert dem deutschen Schaffen ein so jähes Ende bereitet hatte, brachte den tiefsten Niedergang. War damals wenigstens das Handwerk in Blüte geblieben, so erlahmte nun auch dieses. Mit verzücktem Blick nach der Akropolis zu Athen starrend, wandelte das bauliche Schaffen dem völligen Verfall entgegen. Nicht einmal im eigenen Lande konnte es sich behaupten: Die Leute von Geschmack wendeten sich nach Paris und London, wenn sie ihre Wünsche befriedigen wollten; die breiten Massen des Volkes waren ganz unzugänglich für die Bemühungen kunstsinniger Fürsten um die Hebung des nationalen Geschmacks: Denn die Leiter dieser drängten erst recht aus dem Volkstümlichen ins Fremde. Während man in Berlin und München in dem Traum lebte, dem höchsten Stande der Kunst sich zu nähern, merkte man nicht, daß man auf dem tiefsten angelangt sei, wenn man in der Kunst nicht die Verwirklichung philosophischer Gedanken und Nachahmung erhabener Beispiele, sondern den sinnlichen Ausdruck seiner selbst und die Fähigkeit, diesen zu verwirklichen, erblickt. Erst mit dem Einschlag der Renaissance und namentlich dem Aufruf zum Rückgreifen auf der Väter Werk vollzog sich der Wandel: So seit etwa 1850 in England, seit etwa 1870 in Deutschland.

4091. Bildnerei.

Thorwaldsens Wirken hatte auf die deutsche Bildnerei den tiefsten Einfluß. Selbst die Schüler Schadows vermochten sich nicht diesem zu entziehen. Die bedeutendste Persön-

4092. Chr. Rauch.

lichkeit ist Christian Daniel Rauch (geb. zu Arolsen 1777, † zu Dresden 1857). Der Meister, der den Deutschen die Sicherheit schuf, sie seien auch in dieser Kunst tiefer als andere in den Geist der Hellenen eingedrungen und vermöchten nun aus ihm heraus volkstümlich zu werden. Gleich den ihm verwandten Engländern schuf er, sobald er sich des Formengebietes bemächtigt hat, mit sicherer, nie um den Ausdruck verlegener und nie dem Geschmack der Zeit widersprechender Meisterschaft. Die erstrebte Ruhe und die Klarheit des im alten Vorbilde vorgezeichneten Wollens verließ ihn nicht. Nur dort, wo er dem Vorbilde nicht folgen konnte, bei der Darstellung Friedrichs des Großen oder sonstiger zeitgenössischer Helden trat der Zwiespalt hervor. Aber auch hierin hatten die Engländer, hatte Thorwaldsen bereits den Weg vorgezeichnet: Rauch schuf ihnen nach, indem er die gleichen Ziele sich aussteckte; er teilte mit ihnen den Ruhm als einer der größten Künstler aller Zeiten; es gelang ihm, die Deutschen vom Ausschauen nach Fremden abzuhalten, um in sich den Weg

zur Vollendung zu suchen. Neben ihm wirkten in Berlin Männer, die noch in Paris sich ihre Schule geholt und an Bosio angeknüpft hatten, ehe sie Thorwaldsen sich anschlossen: Christian Friedrich Tieck (geb. zu Berlin 1776, † daselbst 1851), Ludwig Wilhelm Wichmann (geb. zu Potsdam 1784, † zu Berlin 1859) u. a. m. Rauchs Schüler: Friedrich Drake (geb. zu Pyrmont 1805, † zu Berlin 1882), Gustav Bläser (geb. zu Düsseldorf 1813, † zu Cannstatt 1874), Albert Wolff (geb. zu Neustrelitz 1814, † zu Berlin 1892), August Wredow (geb. zu Brandenburg 1804, † zu Berlin 1891) und der bedeutendste unter ihnen Ernst Rietschel (geb. zu Pulsnitz 1804, † zu Dresden 1861) bildeten die Anregungen, die er gegeben, fort. Man war auch in Deutschland wenig geneigt, den Gedanken Raum in der Bildnerei zu gewähren, die des Volkes Massen bewegten. Zum Verständnis der Kunst, wie sie die Rauch-Schule hervorbrachte, war vor allem Idealismus nötig, die Erkenntnis der tieferen Gedanken, die die vorgedrungensten Köpfe der Denker bewegten. Das Leben ringsum, die Strömungen des Tages, die Kämpfe der Zeit wurden als ein feindselig Fremdes angesehen, das von einem edleren Kunstgenuß fernzuhalten sei. Nur in den lichten Höhen völliger Versenkung in Hellas konnte der vornehme Geist des Gebildeten ein wirklich ästhetisches Genügen finden. Und wenn das christliche und nationale Empfinden sich auch gegen ein thatsächliches Aufgehen in Hellas sträubten, wenn die künstlerischen Aufgaben, die Forderung, die Männer und Frauen der Mitzeit darzustellen, in Kirchen und Kirchhöfen christliche Gedanken zur Schau zu bringen, auch immer wieder die Bildhauer von jenem höchsten Ziele zu mindergeachteten Arbeiten abzog; so lebte doch in ihnen das Bewußtsein, daß es eine Welt reiner, von der Rauheit des Lebens abgekehrter Form gebe, in der ihre wahre Heimat sei. Bei dem hochgesteigerten Streben nach diesem merkten sie nicht, daß ihre Werke immer leerer, ihr Thun immer volksfremder, immer blutloser und akademischer wurde. Die Kunst ging an ihrer Entfremdung vom Volkstum zu Grunde!

Vergl. S. 650, N. 3996.

4093. Ernst Rietschel.

Rietschel gründete in Dresden eine mit der Berliner wetteifernde Schule: Neben ihm war dort Ernst Julius Hähnel (geb. zu Dresden 1811, † daselbst 1891) thätig. In seiner Jugend berührte ihn die kräftig romantische Bewegung der deutschen Maler, aber bald landete auch er in einem trockenen Klassizismus, der ihn befähigte, jede Arbeit widerspruchslos zu gestalten, ihn aber der Kraft des vertieften, selbständigen Ausdrucks völlig beraubte. Gustav Kietz (geb. zu Leipzig 1826), Adolf Donndorf (geb. zu Weimar 1835) und der an Erfolgen reichste unter den Schülern der Dresdner Akademie Johannes Schilling (geb. zu Mittweida 1828) führten die Richtung ohne wesentlichen Wandel fort. Der laute Beifall der Zeitgenossen dankte ihnen hierfür: ein Beifall, der aus der ästhetischen Anschauung über die Werte der Bildnerei hervorging. Denn die deutsche Ästhetik sah nicht in der Form, nicht in der wahrheitlichen Widergabe des Lebens, nicht in der künstlerischen Kraft der Verwirklichung das höchste Ziel der Kunst, sondern im Inhalte der Kunstwerke, in der Wiedergabe des Gedankens, in der verwirklichten Idee. Und die Bildnerei gab ja die höchsten Gedanken der hellenischen Welt in klassischer Form oder dem Verwandtes wieder. Konnte sie noch höher steigen?

4094. Dresdner Schule.

Durch innige geistige Gemeinschaft waren die Dänen mit den Deutschen eng verknüpft; war doch einer von ihnen willig gerade von den Deutschen als der größte Bildner seiner Zeit anerkannt worden; empfand doch das kleine Volk diesen Ruhm als eigene Ehrung. Die herzliche Begeisterung, mit der es Thorwaldsen anhing, hat dem dänischen Kunstleben einen besonders kräftigen Zug verliehen. Freilich war der Meister viel außer Landes. Ebenso erging es den Schweden mit ihrem hervorragendsten Künstler: Johann Niklas Byström (geb. zu Philipstad 1783, † zu Rom 1848) kam, seit er sich 1810 am Tiber festgesetzt hatte, nur

4095. Die nordischen Künstler.

noch besuchsweise nach dem Norden. In Rom hat auch Hermann Wilhelm Bissen (geb. zu Schleswig 1798, † zu Kopenhagen 1868) sich in die Art eingelebt, die er seit 1830 lehrend in Kopenhagen weiter verbreitete. In Jens Adolf Jerichau (geb. zu Assens auf Fünen 1816, † zu Kopenhagen 1883) feiert die Richtung ihren beweglichsten und selbständigsten Meister. Nach Rußland kehrte 1829 Boris Iwanowitsch Orlowsky (geb. 1793, † zu St. Petersburg 1839?) als begeisterter Schüler Thorwaldsens zurück und begann bald, sowohl die Kriegshelden der napoleonischen Zeit, als auch Idealgestalten in dessen Sinn zu gestalten. Der in Rom ansässige Victor Lodzia Brodzki (geb. zu Otschowa 1829), Peter Clodt (geb. zu St. Petersburg 1805, † daselbst 1867) wurden später die in Petersburg beliebten Künstler, von deren Arbeiten auch mancherlei vom Kaiser von Rußland nach Deutschland geschenkt wurde. Einfluß auf die dortige Kunst hatten namentlich auch die Engländer, von denen einige längere Zeit in Petersburg verlebten.

4096. Darstellungsgebiet.

Das Darstellungsgebiet für alle diese Künstler war ein eintöniges und beschränktes. An der Spitze stand die Bildsäule: In allen Kulturländern wurden in ermüdendem Vielschaffen Reiter, Gruppen, Einzelgestalten in zum Teil sehr gesteigertem Maßstab aufgestellt. Es entstand eine Art Pflichtgefühl, das für berühmte Leute Denkmale forderte und sich sogar auf das Wettmachen der Unterlassungssünden längst vergangener Jahrhunderte versteifte. Aufgabe der Bildhauer war es, aus fremden Abbildungen und Vertiefen in fremde Zeit etwas zu schaffen, was der Vergangenheit und Gegenwart zugleich entspräche. Ebenso hinsichtlich der Idealgestalten. Nicht mehr schuf man in unbefangener Weise ein schönes Weib und nannte sie Venus: Man wollte jetzt aus wissenschaftlicher Erkenntnis und Studium der Alten, aus Begeisterung für deren Glaubensformen, wenngleich ohne eigenen Glauben an sie, hellenisch schaffen. Ein falsches Gefühl, ein sicheres Enden im Schematischen mußte solch verzwicktem Beginnen folgen. Bald sah man ein, daß man die Antike doch nicht mit vollem Ernst behandeln könne. Man suchte den Notbehelf der humorvollen Auffassung; d. h. man machte sich über das eigene Beginnen lustig, man schuf einen absichtlichen Widerspruch zwischen Form und Inhalt, um den heimlich wirkenden unbeabsichtigten, aber schließlich doch grausam sich geltend machenden zu verdecken. Die Allegorie, wie sie Winckelmann als den Inhalt aller Kunst feierte, der Inhalt mythologischer oder sinnbildlicher Art, die er in jedem Werke der Alten, selbst dem einfachsten suchte, das Verstehen der Kunst durch Gelehrsamkeit, durch Anhäufen von Wissen, wie es von ihm ausging, lag bleischwer auf der deutschen Bildnerei.

4097. Tierbildnerei.

Es ist daher kein Zufall, daß die Tierbildner mehrfach Werke hervorbrachten, die den Menschendarstellungen an künstlerischem Wert überlegen sind. Lastete doch hier nicht die Überfülle idealen Wollens und überstiegener Gedankenarbeit am Kunstwerk. Wilhelm Wolff (geb. zu Fehrbellin 1816, † zu Berlin 1887) und August Kiß (geb. zu Paprotzan 1802, † zu Berlin 1865) haben hierin das Beste geleistet. Doch hinderte sie ihr Liniengefühl, ihre Furcht vor starken Gegensätzen, vor voller Wahrheitlichkeit daran, jene Kraft in der Darstellung des Tieres zu erlangen, die der Ruhm des Franzosen Antoine Louis Barye (geb. zu Paris 1795, † daselbst 1875) ausmacht.

4098. Romantische Schule.

Noch ein Gebiet ließ Frische in das Schaffen der Zeit dringen: Die Romantik. In eigentümlicher Weise äußerte sich diese bei Pierre Jean David (genannt David d'Angers, geb. zu Angers 1789?, † zu Paris 1856), der in Rom gebildet, England und Deutschland bereiste und eine Mittelstellung zwischen französischem und deutschem Klassizismus einnahm: Er gehörte dem Kreise der Frau von Stael an. In seinen zahlreichen Büsten berühmter Männer und Frauen, seinem wenn auch nicht tiefen doch eifrigen Bemühen, das Eigenartige dieser festzuhalten, die Büste zur Urkunde des Wesens der Dargestellten zu machen; in der weichen, schwärmerischen Anmut seiner weiblichen Gestalten lieferte er nicht eben über seine

Zeit Hinausreichendes. Aber es überwiegen bei ihm doch oft über die reine Form der anderen hinaus Empfindungswerte, die romantischen Ursprunges sind. Einen tieferen Untergrund gewann die Romantik im Norden. Hermann Freund (geb. zu Uthlede 1799, † 1840), der in Kopenhagen vorzugsweise thätig war und der Schwede Benedikt Fogelberg (geb. zu Gothenburg 1787, † 1854), beide stark beeinflußt von Thorwaldsen, suchten den nordischen Sagenkreis bildnerisch zu verwerten, ohne daß es ihnen gelang, den Zwiespalt zwischen Inhalt und Form zu überdecken. Ähnliche Bestrebungen vertrat in Deutschland vorzugsweise Ludwig Michael Schwanthaler (geb. zu München 1802, † daselbst 1848). Sein Ziel war, den modernen Gedankeninhalt in seinen vom Antiken abweichenden lyrischen Stimmungen in klassische Form zu bringen, die starken nationalen Strömungen mit der als ideal festgehaltenen antiken Gestaltung zu versöhnen. In manchen ihrer besten Arbeiten haben Anton Dominik Fernkorn (geb. zu Erfurt 1813, † zu Mödling 1878), Joseph Max (geb. zu Bürgstein 1804, † zu Prag 1855) und sein Bruder Emanuel Max (geb. zu Bürgstein 1810, † zu Prag 1901) und andere süddeutsche Künstler Schwanthaler Verwandtes geschaffen, indem sie die antik gebildeten Menschenleiber mit einer schönzeichnerischen Anmut und einigem Gewand aus entsprechender Zeit umgaben und damit von der allzu klassischen Welt ablösten.

4099. Kirchliche Bildnerei.

Bedeutender war der Einfluß des Mittelalters, wo es sich um kirchliche Aufgaben handelte. So in Ernst Rietschels Romantik, die auf ernstere religiöse Empfindung ausging, und sich mit der bequemen Schönmacherei der heiligen Personen, wie Thorwaldsen sie in seinem Christus und Aposteln für die Friedenskirche in Kopenhagen durchgeführt hatte, nicht beruhigen wollte. Aber auch Rauch und Rietschel kamen über die Klippe ihres Idealismus nicht hinweg: Die starre antike Form ließ die Empfindung nicht in die tiefste Tiefe der Gestalten einsinken. Wohl fand sich die rationalistische Strömung der protestantischen Kirche in solchen Arbeiten ihrer Weltauffassung wieder; wohl war die orthodoxe Geistlichkeit überhaupt der Kunst zu entfremdet, um zu verstehen, um was es sich hier handle: Sie nahm die süßliche Schönheit willig für Gläubigkeit hin und wurde zum eifrigen Verteidiger aller mit äußerlicher Formenanmut den groben Kunstsinn bestechenden Ware.

Die katholische Kirche in Deutschland suchte vielfach nach einem Wege vom Klassizismus zu religiöser Empfindung. Wilhelm Achtermann (geb. zu Münster i. W. 1799, † zu Rom 1884) ist für dies Bestreben die entscheidende Gestalt. Auch er lebte zumeist in Rom. Aber der Papst und die dortige Geistlichkeit haben sich wenig mit ihm beschäftigt.

4100. Die Schule von Carrara.

Die Neigungen der Päpste blieben den Italienern treu. Die meisten Bestellungen für die römischen Werkstätten kamen freilich von auswärts. Trotz mancher Versuche von Canova und Gibson, den kalten, zuckerigen Ton des neu behauenen Marmors zu brechen, wurde dieser doch als allein reine Grundlage edler Formen gefeiert. Die Marmorfreudigkeit jener Zeit ließ den reichen Leuten aller Welt gerade die geschickten Marmorarbeiter als vollkommene Künstler erscheinen. Viel rein Handwerkliches wurde angestaunt. Die Bildhauer Carraras erlangten dadurch den anderen gegenüber einen Vorzug: So Carlo Finelli (geb. zu Carrara 1782, † zu Rom 1853), dessen Gruppen und Friese viel bewundert wurden, so Luigi Bienaime (geb. zu Carrara 1795, † 1878) und vor allem Pietro Tenerani (geb. zu Carrara 1789, † zu Rom 1869), der Schöpfer des Denkmals Pius VIII. in St. Peter (1866 vollendet).

4101. Das Papsttum und der Klassizismus.

Es wirkte kalt und herkömmlich auf die Beschauer: Denn es war von Papst Pius IX. zu einer Zeit bestellt, in der er noch den modernen liberalen Ansichten huldigte und wurde vollendet in der Zeit des Non possumus. Von der Romantik des Norden ist aber in Rom nichts zu spüren. Das Mittelalter bot hier keinerlei Anregungen, selbst nicht seit der Brand von S. Paolo fuori le mura (1823) auf die erste große Erneuerungsarbeit hinwies. Rom war wieder einmal der Mittelpunkt der internationalen Kunst geworden, man kann sagen, es gab

in der Welt nur noch Abarten römischer Bildnerei; aber diese Kunst war in allen Fasern unkirchlich. Sie war nur möglich in einer Stadt und einer Zeit, in der das kirchliche Leben tief zu Boden lag. Wohl kamen schwärmerische Romantiker nach der ewigen Stadt, um hier mittelalterlichen Duft von der großen Quelle zu schöpfen: Sie fanden die Quelle verdorrt. Rom war in dieser seiner Blütezeit wie in der drei Jahrhunderte weit zurückliegenden, nicht die Stadt der Kirche, sondern die der Kaiser: Nicht Glauben, sondern Schönheit suchten die Tausende von Pilgern aus den klassisch gebildeten Kreisen aller Kulturvölker: Auf die gläubigen Pilger sahen sie gleich den gelehrten Priestern als auf eine Art absonderlich altertümlicher, dem Gebildeten unverständlicher Naturerzeugnisse.

58) Die kirchliche Romantik.

4102. Der deutsche Geist.

Nachdem Napoleons Macht niedergeschlagen war, kehrten in Deutschland wieder geordnete Verhältnisse ein. Eine gewaltige Begeisterung hatte das Volk nach schwerer Not zu großen Thaten geführt. Es fühlte sich frei, aber es sehnte sich nach Ruhe, nach Einkehr. Es hatte erkennen gelernt, daß es in seiner Tiefe sich zu verjüngen habe, um wieder in den Wettbewerb der Völker eintreten zu können. Hoch und stark hatten es allein seine Dichter, seine Denker erhalten. Im Reiche des Geistes fühlte es sich durch sie mächtig und gewaltig. Und diese Denker lehrten vor allem das Leben im Geist: Lessing, Kant, Goethe, Schiller, führten es immer wieder dem Idealismus zu, dem Streben, die Dinge nicht dieser Welt, sondern in ihrem großen Zusammenhang in Zeit und Ewigkeit zu suchen. Für die Kunst brach eine Zeit der Herrschaft des wissenschaftlichen Denkens an, der sich keiner, der innerhalb seines Volkes lebte, entziehen konnte.

4103. Kunst und Volk.

Die geistige Leitung fiel dem Mittelstande zu: Arbeiteten die Künstler im 18. Jahrhundert für den Hof, waren die entscheidenden Kunstfreunde die Fürsten, so trennten sich jetzt die Stände in anderem Sinne. Die vornehme Gesellschaft stand der Kunst ferner, sie lebte im wesentlichen das Leben der Besten nicht mit. Der Adel galt als ungebildet, die Höhe der Kultur lag vorzugsweise im Kreise der Gelehrten. Wohl haben Fürsten und vornehme Männer und Frauen auch in dieser Zeit im Leben des Volkes eine große Rolle gespielt; aber sie thaten es, indem sie den bürgerlichen Kreisen sich näherten. Das Verhältnis von Ludwig XIV. von Frankreich zu seinen Dichtern und Künstlern war ein anderes als das Ludwigs I. von Bayern: Jener hatte unbedingt das Gefühl, der Gebende, dieser, der Empfangende zu sein. Wenngleich König, fühlte der Bayer sich doch im friedericianischen Sinn zunächst als Verwalter der Staatsmacht; er sah ein, daß dem Staat Kunst nötiger sei, als der Kunst der Staat. Die Meister waren ihm daher nicht bloß im merkantilistischen Sinne wirtschaftliche, sondern in einem höheren geistige Wohlthäter der Gemeinschaft; ihre Förderung erschien Pflicht eines gebildeten Fürsten. Im vorigen Jahrhundert waren die Meister ein Schmuck des Hofes gewesen.

4104. Das Volk der Denker.

Der Mittelstand brachte in seiner vorwiegend wissenschaftlichen Bildung die Vorherrschaft der Verstandsklarheit mit sich: Damit konnte er den höheren Ständen siegreich entgegentreten: Die Revolution war der Ausdruck der systematischen Ausbildung des Denkens: Nicht nur jene gewaltsame, die das französische Königtum und somit die Sicherheit aller Throne zerbrach, nicht nur die, die im politischen Liberalismus ihren Ausdruck fand; sondern auch jene stillere Revolution, die den Kirchen ein Ende zu bereiten drohte, die in der religiösen Freigeisterei, teils in einer tiefsinnigen Philosophie, teils in einer flachen Aufklärungssucht ihren Ausdruck fand. Hatte die politische Revolution die romanischen Völker zumeist erschüttert, so packte die religiöse vor allem die Germanen; am tiefsten das Volk, das jederzeit die kirchlichen Fragen am ernstesten nahm, die Deutschen. Sie suchten nach innerer Versöhnung der Zeitwidersprüche, nach einem Gegengewicht gegen die Verstandesvorherrschaft, die bei ihnen alle

jenen Regungen zu erdrücken drohte, die nicht unmittelbar vom Gehirn ausgingen. Noch war es den Künstlern unmöglich, sich von dem gewaltigen Übergewicht an Denkarbeit zu befreien, noch saß die Ansicht in allen Köpfen fest, daß ein höheres Schaffen nur in Übereinstimmung mit philosophischem Denken möglich, daß die Erkenntnis des Verstandes jedes Klopfen des Herzens regeln müße. Aber es begann doch überall aus der Tiefe des bürgerlich schlichten Daseins heraus, zumal aus dem künstlerisch so lange ungleich geringer ergiebigen protestantischen Norden, sich die Gegenströmung der Empfindungswärme, der gläubigen Selbsthingabe zu melden.

4105. Die romantische Dichtung.

Die deutsche romantische Dichtung trat hervor. Sie ist in ihren Anfängen weit mehr von künstlerischem Empfinden beherrscht, als daß sie eine Herrschaft über die Kunst ausgeübt habe. Das Mittelalter wirkte nicht durch sein Denken, sein Dichten, sondern in seinen Bauten, seinen Bildern auf ein junges Geschlecht. Der vollkommene Mensch war diesem der Baumeister, der Maler, der Bildner. Die in ihrer Armut künstlerisch so thatenlose Zeit bewunderte neben ihrer Innigkeit vor allem die Größe der Vergangenheit. Diese selbst erschien ihr als ein geschlossenes, verehrungswertes Ganze: Die Jahrhunderte flossen in ein großes Bild zusammen. Man sah die Aufgabe des geschichtlichen Denkens vor allem im Zusammenfassen zu großen Zeitbildern, im Verstehen der großen Grundgedanken der Vergangenheit, in der Ablehnung der verwirrenden Einzelheiten. Man bildete sich Vorstellungen von den Jahrhunderten und gliederte ihre Geschehnisse nach dem Wert, den sie für diese Vorstellung besitzen; wie in der Philosophie, so in der Geschichtsbetrachtung ging man von der größtgefaßten Allgemeinheit zu den nur aus dieser richtig verstehbaren Einzelheiten über.

4106. Die Ästhetik.

So auch in der Kunst. Die große Blüte der Ästhetik begann, des philosophischen Denkens über die Kunst. Die Deutschen nehmen unbedingt die Führung hierbei. Das ganze Denken früherer Zeiten über Kunst galt als verschwommen, als ein bloß psychologisches Zergliedern der Begriffe, dem es am eigentlichen Aufbau aus dem Grunde tiefster Welterkenntnis fehle. Erst A. G. Baumgarten (geb. 1714, † 1762) in seiner Aesthetica acroamatica (1750—1758), der Schüler der Leibnitz-Wolffschen Philosophie, galt als Anfang der neuen Wissenschaft der Kunst, die vor allem auf Ergründung des Begriffes der Schönheit ausging. Alle folgenden arbeiteten hieran mit, jeder indem er von anderen Gesichtspunkten aus dieses Wesen anders erklärte. Männer, wie Sulzer, Mendelssohn waren nicht damit zufrieden, daß Baumgarten das Schöne in der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis erblickte, ebenso wie das Gute Vollkommenheit des Willens und das Wahre Vollkommenheit des Verstandes sei; sie suchten die höhere Schönheit in der Sittlichkeit; ihre platteren Nachfolger sogar nur in der Nützlichkeit.

4107. Kant.

Mit Immanuel Kant (geb. 1724, † 1804) und seiner Kritik der Urteilskraft (1790) kam die Ästhetik zu neuen Grundlagen: Ihm ist die Schönheit interesseloses Wohlgefallen, das was ohne einen bestimmten Zweck und ohne unser Begehren zu erwecken durch seine Übereinstimmung mit der natürlichen Auffassungsweise zu uns spricht. Er legte den Grund des Wohlgefallens am Schönen also nicht in die Formen, sondern in die betrachtenden Menschen. Das Schöne ist ihm also eine Ausstrahlung des ganzen Menschen, oder, da er eine Übereinstimmung aller gesund angelegten Menschen annahm, der ganzen Menschheit; ein Einklang im Seelenvermögen aller. Das Schöne ist danach weiter im Gegensatz zu dem Angenehmen ein allgemein Gültiges, es muß notwendigerweise bei allen jenes interesselose Wohlgefallen wecken.

4108. Die romantische Ästhetik.

Immer weiter verlor sich die Ästhetik in feine Untersuchungen über das Wesen der Schönheit: Der abstrakte Idealismus Fr. Wilh. Jos. Schellings (geb. 1775, † 1854) entwickelt seine Gedanken in unmittelbarem Anschluß an Platos Lehre aus einem idealen

Weltganzen heraus, das dem sinnlich Wahrnehmbaren gegenübergestellt wurde. Es ist dies die Idee aller Ideen, also Gott gleich. Alles wahre Sein ist also nur in der Idee möglich, die Dinge sind nur in der Idee schön, ihre reale Erscheinungsform ist nur ein unvollkommenes Abbild der idealen. Aufgabe der Kunst ist es, diese zu suchen und uns die Dinge mithin in jener vollkommeneren Wirklichkeit zu schildern, die sie in der Welt der irdischen Erscheinungen nicht haben. Denn diese Welt ist bloß ein subjektiver, willkürlicher Schein jener höheren aus dem Weltganzen stammenden Wahrheit.

Dem stellte Georg Wilh. Fr. Hegel (geb. 1770, † 1831) den konkreten Idealismus entgegen: Ihm ist die Idee nicht ein Teil des starren, einheitlichen, unbeweglichen Weltganzen, sondern ein bewegtes, durch die Verwirklichung Erkennbares. Alles Bestehende hat nur insofern Wahrheit, als es in der Idee da ist; denn die Idee ist das allein Wahre. Schön ist die unmittelbar sinnlich wahrnehmbar erscheinende Idee; Ziel der Kunst, die Idee zur sinnlichen Erkenntnis zu bringen; ihr Wert ist zu bemessen daran, inwiefern das Ideal erstrebt, erreicht und überschritten werde: Gesucht werde es in der symbolischen Kunst, gefunden in der klassischen, wieder aufgelöst in der romantischen: Das Ziel der Kunstbewegung müsse also sein, aus der Symbolik zur klassischen Form zu kommen, während die romantische Kunst ein Hinausgehen der Kunst über sich selbst sei.

Damit war der Kunst der Weg gezeichnet. Sie sollte aus den symbolischen Anfängen und romantischen Versuchen der klassischen Vollendung, der vollen Übereinstimmung zwischen Idee und Form zustreben. Denn nur wo beide sich decken, bruchlos in sich aufgehen, ist nach den philosophischen Anschauungen die höchste Kunst erreichbar.

4109. Ästhetik und Kunst.

Es ist nicht meine Absicht, auch nur andeutungsweise mich hier mit der Geschichte der Ästhetik zu beschäftigen. Sie wurde viel zu gelehrt, als daß sie einen unmittelbaren Einfluß auf die Kunst hätte finden können. Die Künstler standen ihr ratlos gegenüber, lernten sie als ihren Feind aufrichtig hassen. Das war nicht Fleisch von ihrem Fleische, das erschien ihnen das Wesen der Kunst nicht zu treffen. Aber alle jene, die als Nichtkünstler dem schönheitlichen Schaffen sich näherten, gingen bis zu einem gewissen Grade durch die Schule einer spitzfindigen und altklugen Philosophie, der es vor allem an einem gebrach: An der sinnlichen Natürlichkeit, an der Fähigkeit, die Sinne ohne Nebengedanken und ohne Rückblicke auf entlehnte Empfindungswerte zu gebrauchen. Die einzelnen Gesetze, die von den Ästhetikern gegeben und von ihren Schülern, den Kunstgelehrten und Kritikern, angewendet wurden, genauer kennen zu lernen, hat für die Geschichte der Kunst keinen Wert. Denn sie regelten nur das Urteil der Beschauer, nicht die Schaffensart der Künstler. Das Bestehen der ausgebildetsten Kunstdenkerei gerade in der Zeit des tiefsten Standes des künstlerischen Könnens ist das Bezeichnende: Je armseliger das Werk wurde an eigentlichem Nerv, an Ursprünglichkeit und Wahrheitskraft, desto mehr wuchs das Gerede über die höchsten Werte in diesem Werke, die Ansicht, hier decke sich Idee und Kunst. Dadurch wurde den einfach sinnlich Schaffenden die Lust am Werke genommen. Sie fühlten sich arm und roh, da sie von all dem nichts wußten und nach innerstem Gefühl auch nichts wissen wollten, was als der letzte und höchste Inhalt ihres Wirkens erklärt wurde. Sie standen zur Philosophie wieder in jenem Verhältnis, das Plato selbst so treffend geschildert hat.

Vergl. I. S. 115, N. 347.

4110. Peter Cornelius.

Anderen gelang es, die Forderungen der Ästhetik zu erfüllen: Der Meister nach dem Wunsche der Zeit und der Gebildeten des deutschen Volkes war vor allem Peter Cornelius.

Der Kronprinz Ludwig hatte ihn, wie wir sahen, 1819 aus Rom nach München zurückgerufen, seit 1825 wurde er Direktor der Kunstakademie und neben dem klassizistischen Architekten Klenze bald der hervorragendste Vertraute des jungen Königs in allen seinen Unternehmungen.

Cornelius kam es auf Größe des Gedankens an. Der Mensch sollte im Bilde nicht nur leben, er sollte weit mehr bedeuten; er ist nicht nur er selbst, sondern er sagt über seine Gestalt hinaus Allgemeingültiges. Man soll nicht nur sehen, was er thut, man soll zugleich empfinden, daß sein Thun symbolisch ist und über das Sichtbare hinaus ein Größeres darstellt. So entwickelte sich Cornelius zum größten Denker unter den Künstlern seiner Zeit; zugleich war er ein Meister, dem mächtige künstlerische Gaben verliehen sind. Aber er hielt sich in deren Ausbildung zurück, er wollte nicht einschmeichelnd, nicht angenehm wirken: Das Große stellte sich ihm in seiner Herbheit gegenüber und er wollte es in seiner Herbheit den anderen zeigen. Gewiß ist es edel und gut, tiefe Gedanken zu bewegen, sie zum Ausdruck zu bringen. Cornelius' Irrtum aber war, daß er, der deutschen Wissenschaft folgend, glaubte, diese Thätigkeit sei Kunst. Die Kunst wird nicht höher durch die in sie gelegte Idee, wenn eben nicht die Idee eine künstlerische ist. Und eine solche künstlerische Idee ist nur eine zeichnerische, bildnerische, malerische, niemals eine religiöse, sittliche. Die tiefste Religiosität macht nicht befähigt zur Kunst, die höchste philosophische Wahrheit giebt kein Bild; während die nichtigste Sache der Inhalt einer vollendeten Schöpfung werden kann: Der Ton macht die Musik und die bildliche Darstellung das Gemälde: Cornelius kam so weit, daß er die Farbe verachtete, weil er glaubte, die Höhe des Inhaltes könne sie entbehrlich machen.

Das, was ihn als Künstler wertvoll macht, kam gewissermaßen im Widerspruch mit ihm selbst zum Ausdruck: Es ist seine Empfindung dafür, wie ein Gedanke in Form zu bringen sei: Seine Zeichnung ist hart, seine Malweise ungeschickt, sein Aufbau trocken; aber doch spricht aus den großen, künstlerisch ungenügenden Schöpfungen ein gewaltiger Wille, der die Beschauer unter sich zwingt. Hunderte von Künstlern folgten begeistert seinen Bahnen; Deutschland verehrte durch ein Menschenalter hindurch Cornelius als seinen größten Meister und als einen der größten Meister überhaupt. Und zwar war es nicht das Gefallen der blöden Menge, das ihn emportrug, sondern die jubelnde Zustimmung der Besten seiner Zeit. Seine Kunstart war vielleicht ein großer Irrtum, aber Cornelius war auch groß im Irren.

Die Malerei suchte andere Ziele als bisher. Sie griff auf die Inhaltlichkeit der Dominikanerkunst des 14. Jahrhunderts zurück, sowie auf jene Schaffensart, die im 16. Jahrhundert die Kirche dem Raffael aufnötigte. Die großen Gedanken der Weltschöpfung, der Menschwerdung Gottes, die Sagenkreise der Völker und endlich die gewaltigen Vorgänge des Weltgerichtes wollte Cornelius wieder aufleben lassen und durch die Kunst nicht nur die Welt erfreuen, sondern sie zur alten Frömmigkeit zurückzwingen.

Vergl. I. S. 627, N. 2035.

4111. Overbeck.

Vergl. S. 641, N. 3968.

Neben ihm hatte Overbeck den mächtigsten Einfluß. Seit 1810 lebte er dauernd in Rom, wenig bemerkt von der katholischen Kirche, wohl aber von den nach Rom strömenden Künstlern, die in ihm bald das Haupt einer weitverzweigten, wenn auch nicht eigentlich in sich abgeschlossenen Schule verehrten. Die deutsche Romantik begann in ihm ihren edelsten Ausdruck zu verehren. Während so Vieles von dem, was die Dichter schufen, sich vergänglich erwies, hat seine Kunst heute noch einen gewissen Einfluß. Sie ist weich, ängstlich, bescheidenen Sinnes, hingebend, von einer fast mädchenhaften Scheu vor der Kraft und von einer um so größeren Liebe für sinnige Bedeutung, für eingeflochtene Zeugnisse der Milde und der Gottesverehrung. In den Farben klar und übersichtlich, hell leuchtend und doch ohne wirkliche Kraft und Einheit; besorgt, jeden Ton so schön als möglich hervorzubringen, selbst auf Kosten der Harmonie; in der Zeichnung ganz gebunden durch die schöne Linie und den strengen Aufbau. So erscheint Overbecks Art, trotz ihres Widerspruches gegen die antiken Regeln, doch nicht minder unfrei als die ältere Weise; dafür aber hat sie eine neue Form der Schönheit gefunden, die im Geiste bis auf den Grund nachzuforschen das Entzücken seiner Gemeinde bildet: Der Grund liegt ja zum Glück nicht allzu tief!

4112. Stellung zu Raffael.

Aber selbst Overbeck hielt auf die Dauer dem Einfluß der großen Renaissancemeister gegenüber nicht stand: Seine Genossen noch weniger. Die Vorwürfe, die der späteren Kunst gemacht wurden, daß sie den Abfall vom Glauben und dadurch von der Schönheit bedeute, waren so ernst nicht zu nehmen. Des Verharrens bei Fra Angelico und seinen Genossen wurde man bald müde, wie des eigenen Fleißes in der Naturversenkung: Raffael wurde gar bald wieder der Herr in diesen Bildern, obgleich in Einzelheiten man sich Rats bei älteren Meistern holte. Die Schönheit, die von ihm ausging, wurde nur theoretisch angefeindet: Man wendete sich von den vorher so gefeierten Caracci ab, aber man blieb unter der Herrschaft des italienischen Vorbildes. Das Neue wurde nicht gefunden, ja es wurde das Gefundene, das in den Jugendwerken einiger, namentlich bei Cornelius und Julius Schnorr so glänzend hervortrat, vergessen und überwunden in Nachahmung der Großen Kunst, in Wiederaufnahme jener Grundgedanken, die eben von den Caracci ausgingen.

4113. Die Casa Bartholdi.

Bei dem gefeierten Erstlingswerk der Schule in Rom, der Ausmalung eines Saales der Casa Bartholdi (seit 1812, jetzt in der Berliner Nationalgalerie), trat die Vorliebe für die vorraffaelische Zeit noch entschieden hervor. Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow vereinigten sich zu Darstellungen aus dem alten Testament, schlichten Arbeiten, die durch ihre altertümelnde Behandlung, wie durch die Wiederaufnahme des Fresko Aufsehen erregten. Freilich sind sie keineswegs kirchlich gehalten. Der Besteller war ein protestantisch getaufter Jude; die eigentliche Lieblingsaufgabe Overbecks, die Darstellung der Jungfrau war somit ausgeschlossen. Aber es zeigte sich ein zweiter Zug der Schule um so entschiedener: Die sorgfältig überlegte Darstellung eines aus dem Kreise hier der heiligen Schrift, später anderen Quellen entnommenen, also zunächst litterarisch festgestellten, durch Dichterhand gewandelten Gegenstandes. Das Wichtigste erschien den deutschen Meistern, die Tugenden der eigenen oder fremder Völker in großen Bildern vorzuführen, aus denen der Gebildete ohne weiteres bessernde, befreiende Gedanken zu ziehen vermöchte. Man malte in der mahnenden, erzieherischen Absicht, in der, freilich unendlich viel künstlerischer, Schiller seine Jungfrau, seinen Tell geschrieben hatte; die Kunst empfand sich auch als eine Trägerin der Sittlichkeit, als eine Bildnerin des Volkes nicht nur zum Schönen, sondern auch zum Guten: Zur Vaterlandsliebe, zur Frömmigkeit, zur Liebe für hohe Gedanken.

4114. Die Kunst als Erzieher.

Da war keiner thätiger als Cornelius, als es galt, durch Kunst auf das Volk zu wirken. Seine späteren Bilder sind ihrer Mehrzahl nach Illustration zur Geschichte, oder richtiger zur Philosophie der Geschichte. Er versuchte sich an den Epen der Menschheit; er versetzte die Welt in Erstaunen über das, was alles sich künstlerisch darstellen lasse. König Ludwig I. bot ihm die Gelegenheit, in der Ludwigskirche zu München ein Riesenbild, das Jüngste Gericht, zu malen. In diesem vereinigte er die volle Kraft seines Könnens und alle Tiefe seines Wollens. An Inhaltlichkeit sollte es Michelangelos Werk in der Sixtinischen Kapelle übertreffen, an Form durch antike Schönheit geklärt, an Verzicht auf äußere Mittel der Wirkung zur höchsten, edelsten Einfachheit gebracht werden. Es fehlte ihm aber der eigentlich innerliche, künstlerische Schwung und der belebende Blutschlag, der aus einem Werke des erwägenden Gedankens ein Werk hoher Kunst macht. Neben diesem Bilde steht inhaltlich nur Overbecks Magnificat der Künste, eine Huldigung, dargebracht den Künsten am Altar des Glaubens, mit einer gewaltigen Menge gedankentiefer Beziehung, ein Bild nach Art jener der italienischen Dominikaner, mit einer Fülle nur aus Beschreibungen verständlicher Bildnisse, wie Raffaels Schule von Athen.

Durch Cornelius und Overbeck, die beiden großen Sprößlinge jener Kunst, die auf ihr Zurückgreifen über Raffael hinaus stolz war, des Präraffaelismus, war Deutschland eine gewaltige Kraft im Kunstrate der Völker verliehen worden: Es schlug sich auf die Seite der Romantik

und es gab dieser zuerst und bei viel tieferem Erfassen ihres Wesens nun den entscheidenden Wert, das Merkzeichen der Frömmigkeit und Kirchlichkeit.

4115. Der Kölner Dom.

Sie mischte sich mit der Begeisterung für den Kölner Dom und den mittelalterlichen Baustilen überhaupt. Die Freude am Kölner Dom und an den sonstigen gotischen Bauten hat sehr verschiedene Stufen durchzumachen gehabt: Zunächst war sie, wie sich dies bei Goethe zeigt, rein künstlerisch; eine Ablehnung der Einförmigkeit klassischen Schaffens, ein Verstehen des Wertes der Eigenart, des entschiedenen Erfüllens einer besonderen Kunstabsicht. Während der Freiheitskriege lernten die Deutschen sich als Volk fühlen, sich an ihrer Geschichte begeistern, ihre Vergangenheit liebevoll zu verstehen: Der Kölner Dom wurde ihnen zum Denkmal früherer Größe, zerstörter, wieder aufzurichtender Macht; seine Wiederaufbauung Forderung der nach schwerem Joch erlangten Freiheit, des Ruhmsinnes des siegreichen Volkes; man verstand den Dom vor allem nach Art der Britten als Denkmal eigener Vergangenheit. Aber es war doch nicht mißzuverstehen, daß er als ein kirchliches Gebäude, als der Sitz eines Erzbischofs geschaffen wurde. Mit dem Erwachen des katholischen Geistes am Rhein lernte man den Dom als Denkmal einstiger Glaubenseinheit betrachten und seine Nichtvollendung als das des freventlichen Abfalles vom alten Glauben.

4116. Die katholische Romantik.

Die Männer der katholischen Bewegung, wie Joseph Görres (geb. 1776, † 1848) und nach ihm August Reichensperger (geb. 1808, † 1895) hielten den Grundsatz fest, daß nur eine kirchliche Kunst volkstümlich und tief sein könne. Daß also die Kunst sich wieder in jene Zeit einzuschaffen habe, in der sie von kirchlichem Wesen erfüllt war. Das lehrte ihnen der Dom für die Architektur. Aber auch die anderen Künste sollten dort wieder anknüpfen, wo die Renaissance als Geistesbruder der Reformation zerstörend eingegriffen habe. Dieser Gedanke führte zur vollen Ablehnung der heidnischen Antike und der ungläubigen Renaissance, namentlich aber zu einem wilden Haß gegen die frivolen Kunstformen des 16.—18. Jahrhunderts. Nur der völlige Verzicht auf alles das, was diese boten, konnte zur Befreiung, das heißt zum ersprießlichen Wiederanreihen des eigenen Thuns an das Mittelalter führen.

4117. Die protestantische Romantik.

Diese von den katholischen Romantikern ausgegebenen Stichworte wirkten so stark auf die romantisch erregten Gemüter, daß die Protestanten sich ihnen ganz unterwarfen. Auch sie erklärten die seit der Reformation geübte Kunst für Unkunst und fanden das Ziel allein im Mittelalter. Dieses biete nicht einen katholischen, sondern den christlichen Stil schlechtweg: Der Kölner Dom, als Vollendung dieses Stiles, sei also das erhabenste, unerreichbare Vorbild auch protestantischen Kirchenbaues. Gerade die planmäßig nüchterne Bauart dieses Domes war dem akademischen Geist der Zeit leichter verständlich. Denn sie bot die bequemste Unterlage zur Ausbildung einer Lehre, eines Systems der Gotik, einer akademischen Überwindung der Überfülle geschichtlich sich darbietenden Stoffes. Man war schnell bereit, nur die geometrisch konstruierbaren Formen als Gute Gotik zu feiern, das eigene Mittelalter, namentlich alles, was thatsächlich deutsch an den mittelalterlichen Bauten Deutschlands ist, für stilistisch unfertig; das was wieder deutsch wurde, die Spätgotik, als Schlechte Zeit mit idealistischer Feinschmeckerei zu verwerfen.

4118. Ausbau des Kölner Doms.

Zu selbständigen Aufgaben kam es infolge der Armut Deutschlands nur selten. Um so häufiger waren in erster Zeit die Ergänzungsbauten. Seit 1823 wurde der Kölner Dom erneuert, unter der Leitung von Friedrich Adolf Ahlert († 1833), nachdem 1821 das Kölner Erzbistum wieder hergestellt worden war. 1825 nahm der Erzbischof Besitz von der Kirche. Der Mangel an Mitteln und der für den Reichtum des Mittelalters nicht empfängliche akademische Geist führte alsbald dahin, daß man den Bau zu verbessern, das heißt nach der akademischen Richtung zu ernüchtern suchte. Tiefer schon drang Ernst

Friedrich Zwirner (geb. 1802 zu Jakobswalde in Schlesien, † zu Köln 1861) in seinen Geist ein. In ähnlicher Art wie er faßte die Gotik Karl Alexander Heideloff (geb. zu Stuttgart 1788, † zu Haßfurt 1865) auf, der durch Veröffentlichungen und sorgfältige Aufnahmen namentlich die alte Kunst des südwestlichen Deutschlands der Benützung zugänglich machte. Die Möglichkeit, durch gotische Neubauten kirchlich zu wirken, bewies der Welt vor allem Daniel Joseph Ohlmüller (geb. zu Bamberg 1791, † zu München 1839), indem er in der Mariahilfkirche zu Au bei München seit 1831 als erster ein stilistisch reiner empfundenes Bauwerk dieser Art aufführte; das als ein Germanischer Tempel seiner Zeit vielbewundert, trotz seiner Nüchternheit doch noch heute als eine entscheidende That angesehen werden muß. Es ist immerhin bemerkenswert, daß germanischer Tempel als vornehmere Bezeichnung für die deutsche Kirche galt, obgleich die Germanen wie die Tempel heidnisch sind. Eine ähnliche Rolle spielte am Rhein Zwirners seit 1839 erbaute Apollinariskirche zu Remagen.

4119. Gotiker.

4120. Die Gute Gotik.

Ziel dieser Bauten wie der ganzen Schule war die Wiedererringung der Formenwelt der Guten Gotik. Diese sinngemäß zu verwenden, im Geist und in der Handschrift der Alten zu bauen, galt nun bald für wahrhaft kirchlich. Denn schon hatte man sich daran gewöhnt, das 16., 17. und 18. Jahrhundert einfach zu vergessen; schon nannte man es an der Überlieferung festhalten, wenn man drei Jahrhunderte aus dieser fortstrich; schon hoffte man durch dies Vergessen die Brücke zum gläubigen Mittelalter bequem gangbar gemacht zu haben. In diesem Sinn schuf die kölnische Schule stilvoll, aber auch ohne ernstes Streben nach Bethätigung einziger Art: Vincenz Statz (geb. zu Köln 1819, † daselbst 1899) baute zahlreiche Kirchen ausschließlich in gotischem Stil, nicht nur im Umkreis von Köln, sondern als ein weithin gesuchter Architekt, so namentlich die Kathedrale zu Linz. Mit dem feinsinnigeren Georg Gottlob Ungewitter (geb. zu Wanfried 1820, † zu Kassel 1864) gab Statz das führende Lehrbuch der Gotik heraus, in dem die Systematik der als edel geltenden Stilformen klar zum Ausdruck gebracht und mit Geist als ihr wesentlicher Inhalt verteidigt wurde. Franz Schmitz (geb. zu Köln 1832, † zu Baden-Baden 1894) vertrat eine gleiche Richtung, doch ohne daß einer von diesen Kölner Meistern, auch nicht der Nachfolger Zwirners am Dombau, Karl Eduard Richard Voigtel (geb. zu Magdeburg 1829), das was die alten Stile boten, geistig erweitert und vertieft hätte. Sobald durch sie die Form erlernt, der Gehalt ergründet war, den die Vorbilder boten, endete auch ihre Leistung: Der stetige Wunsch, nicht modern zu sein, nicht Eigenes, sondern das für besser gehaltene Alte zu geben, führte dahin, daß die Neugotik nicht über die trockenste Nachahmerei hinauskam. Der namentlich als Kirchenerneuerer thätige Franz Joseph Denzinger (geb. zu Lüttich 1821, † zu Nürnberg 1894), dem die Dome zu Regensburg, Frankfurt a. M. ihre Verjüngung verdanken, wirkte in gleichem Sinne. In der Schweiz arbeitete Ferdinand Stadler (geb. zu Zürich 1813, † daselbst 1870): In Luzern, Glarus, Aargau, Basel (St. Elisabeth) baute er Kirchen im Geist des 15. Jahrhunderts. Christoph Riggenbach (geb. zu Basel 1810, † daselbst 1863) erneuerte gemeinsam mit ihm den Basler Dom. In Belgien und Holland zog man gern deutsche Künstler zu ähnlichen Arbeiten heran.

4121. Andere Stile.

Es war jedoch nicht nur die Gotik, die zur Neubildung lockte. In Frankreich hatte man, weniger von religiösen Anschauungen ausgehend, sondern mehr in einer kunstgeschichtlichen Würdigung der verschiedenartigen Zeitkünste verschiedenerlei Anknüpfungen gesucht. In Deutschland beschränkten sich diese fast ausschließlich auf weit zurückliegende Zeiten. Heinrich Hübsch (geb. zu Weinheim 1795, † zu Karlsruhe 1863) trat lebhaft für die Einführung der altchristlichen Formen, besonders in den protestantischen Kirchenbau, ein und wirkte auch in diesem Sinn als Künstler; ähnlich Jakob Friedrich Eisenlohr (geb. zu Lörrach 1805,

† zu Karlsruhe 1854), der die Dürre, die den neuen Bauten zumeist anklebte, durch mehr malerische Anordnungen zu beseitigen strebte. Die bedeutendste Kraft unter den in Deutschland thätigen Meistern dieser Gruppe war jedoch Friedrich Gärtner (geb. zu Koblenz 1792, † zu München 1847), der in Sizilien und darauf in England seine Studien gemacht hatte, ehe er 1820 nach München als Professor der Baukunst berufen wurde.

4122. König Ludwig I.

Dort war auch für die Baukunst König Ludwig I. die treibende Kraft: In ihm wirkte die Begeisterung nach den verschiedensten Seiten: Schon früh begann er zu sammeln und zu planen: Er wollte ein Pantheon für Deutschlands große Männer schaffen, München zum Mittelpunkt der Weltkunst ausgestalten. In Italien mit Künstlern verkehrend und durch sie in die Zeitströmungen eingeführt, lernte er vielerlei Kunst schätzen. Der Bildungsdrang unseres Volkes, das Streben, aus allen Quellen zu schlürfen, um aller Völker Geist für uns wirksam zu machen, jenes Streben, dem wir die tiefe Vertrautheit mit fremdem Schrifttum verdanken, wirkte auch in ihm: Mit dem Eifer des Sammlers baute er in allen erdenklichen Stilen: Zunächst durch Klenze hellenisch, in dem Stil, den dieser unbedingt für den würdigsten hielt. Aber der König zwang ihn, die Allerheiligen-Hofkirche (seit 1826) nach der Cappella palatina zu Palermo zu errichten; der König wählte dann Gärtner zum Verwirklicher der Pläne des Peter Cornelius, als es seit 1829 galt, die Ludwigskirche im Stil der lombardischen Romantik zu errichten, die Cornelius mit Fresken ausmalte; endlich ließ er durch Georg Friedrich Ziebland (geb. zu Regensburg 1800, † zu München 1873) die Bonifaziusbasilika (1835—1850) im altchristlichen Stil herstellen. Für die großen Staatsgebäude an der Ludwigsstraße schuf Gärtner Pläne im Rundbogenstil, also vorwiegend romanisch; die Feldherrenhalle (1841—1844) als Nachahmung der Loggia dei Lanzi in Florenz; das Siegesthor nach dem Konstantinsbogen in Rom; den Königsbau baute Klenze (seit 1826) nach dem Palazzo Pitti; den Festsaalbau (seit 1832) derselbe nach palladianischen Gedanken. Dazu kommen außerhalb Münchens die Walhalla bei Regensburg, eine Fortbildung der Madeleine in Paris nach Klenzes Entwurf, die Befreiungshalle bei Kehlheim, ein Rundbau Gärtners von selbständigerer Gestaltung, das pompejanische Haus bei Aschaffenburg.

Vergl. S. 679, N. 4085.

4123. Kunstgeschichtliche Neigungen.

Überall wiegen bei den Bauten gelehrte, kunstgeschichtliche Neigungen vor. Nicht der Zweck entschied, sondern die Form war als ein Fertiges da, ehe der neue Zweck für ihre Wiederholung gefunden wurde; oder man suchte doch für die Aufgabe eine geschichtliche Form, um dadurch zu einem dem Gebildeten verständlichen Ausdruck zu gelangen. Freilich empfand man auch die Schwäche dieser nachahmenden Thätigkeit; man erkannte, daß der vermeintliche Reichtum, das Herrschen über das Schönheitsgebiet aller Zeiten doch im Grunde eine Unselbständigkeit, ein Mangel an eigener Schönheit sei: Aber im anstrebenden Eifer, in dem Kampf ums Neuschaffen des Alten vergaß man bald wieder diese Sorgen.

4124. König Friedrich Wilhelm IV.

König Friedrich Wilhelm IV. (1840—1861) eiferte in vieler Beziehung Ludwig I. nach. Auch er war romantisch gestimmt: Seine Begeisterung für die Erneuerung des Kölner Domes, selbst inmitten kirchlicher Wirren, spricht deutlich hierfür. Nur wirkten in Berlin die mittelalterlichen Bauten befremdlicher als im katholischen München; nur saß dort der antike Geist fester. Schinkels Versuche mit der Gotik waren nicht ermutigend ausgefallen; nur im Schloßbau, in landschaftlicher Umgebung hatten sie das bescheidene Kunstbedürfnis befriedigt.

4125. Protestantischer Kirchenbau.

Der protestantische Kirchenbau hatte dabei keine wesentlichen Fortschritte gemacht. Der Drang nach Bethätigung seiner selbst, der das 18. Jahrhundert auszeichnete, war gänzlich verraucht. Er war trotz der Versuche einzelner Meister (Wilhelm Stier, Anton Hallmann, geb. 1812, † 1845, Eduard Knoblauch, geb. 1801, † 1865), für ihn selbständige Formen zu erfinden, bei der Einbequemung in katholische Vorbilder stehen geblieben.

Durch den gelehrten Staatsmann Chr. Karl Josias v. Bunsen (geb. 1791, † 1860) war das Augenmerk erneut auf die altchristliche Kunst gelenkt. Schon Schinkel hatte diese an der St. Paulskirche (seit 1832) und an einzelnen anderen Bauten Berlins verwertet. Nun plante der König einen Dom in diesen Formen: Friedrich August Stüler (geb. zu Mühlhausen i. Th. 1800, † zu Berlin 1865) lieferte ihm zu einer fünfschiffigen Basilika den Plan, dessen Vollendung die Revolution von 1848 verhinderte; nur der anstoßende Kirchhof (Campo santo) wurde begonnen (später wieder abgebrochen). Stülers achteckige Markuskirche (1848—1855); August Sollers (geb. zu Erfurt 1805, † 1853) St. Michaelskirche (1853—1856), die lombardische Stilformen zeigt; Fr. Adlers St. Thomaskirche (1864—1869), die den rheinischen Dreipaßgrundriß aufnahm, sind ebenso wie die Friedenskirche bei Potsdam (1850, von Ludwig Persius, geb. in Berlin 1804, † in Rom 1845) Werke, die in vorwiegend nachahmender Absicht stilvoll erbaut wurden. Die Michaelskirche ist für Katholiken errichtet, die übrigen unterscheiden sich aber von ihr nicht wesentlich durch für anderen Gottesdienst bestimmte Anordnungen. Es genügte den Architekten, die alten Formen nach der klassisch nüchternen Zeitauffassung abzuklären und ein schönes Werk herzustellen; ihnen sowohl wie den Geistlichen rationalistischer Richtung, die damals Berlin und sein Kirchenleben beherrschten. Weit klarer ist das Ziel erkannt in den Synagogen, jener von Gustav Stier (1853—1854) und der in reichem maurischem Stil (1859—1866) errichteten von Eduard Knoblauch.

4126. Cornelius in München.

Die Münchner Anregungen wirkten auch in den übrigen Künsten. Cornelius wählte für seine Werke eine Malweise, die vor Jahrhunderten geblüht hatte, nun aber wieder ganz vergessen war, das Fresko. Er sah in diesem nicht nur ein Darstellungsmittel, sondern er hoffte, durch diese Werkart das Kommen einer großen Kunst hervorzuzwingen. Denn sie führte zu weiten Flächen, forderte mächtige Wände. Groß an Inhalt, sollte sie auch groß an Raum werden, um doppelt gewaltig die Herzen zu ergreifen. In gleicher Weise entwickelten sich die übrigen deutschen Präraffaeliten. Rom hatte sie begreifen gelehrt, daß Raffael doch so übel nicht sei. Sie lernten von ihm, die großen Wände, die man ihnen zur Verfügung stellte, durch die Künste planmäßigen Aufbaues zu beherrschen, die Gestalten in diesen zu beleben und ihnen verschiedenartige Haltung zu geben; die Glieder und Gewänder zu pyramidaler Gruppierung zu verwerten; er gab ihnen auch den Hinweis, wie man die Gestalten zu färben und wie man die Empfindungen auszudrücken hätte: Und nach nicht allzu langer Zeit war die deutsche Kunst trotz allerlei neuartiger Züge wieder in den alten Schönheitstaumel verfallen, der Schaffensart des Mengs bedenklich nahe gerückt. Romantisch war diese Kunst zumeist nur ihren Gegenständen nach. Man liebte, das Mittelalter heranzuziehen, kleidete die Gestalten in Gewänder, die diesem für angemessen gehalten wurden — nicht in der Absicht, das geschichtlich echte Gewand zu geben; denn solche Nebendinge gingen die höhere Kunst nichts an. Sondern nur in dem Streben, den Gedanken dadurch klarer zur Erkenntnis zu bringen. Und dieser Gedanke mußte ein fertiger sein: Da die Bibel nicht ausreichte, da die Zeit der Bibel nicht zudrängte, griff man zu den Dichtern: Die aufgeklärten Fürsten be-

4127. Freskomalerei.

gannen, in ihren Sälen sich Illustrationen zu Dichtern in riesigem Maßstab malen zu lassen: Die Fürstin Massini, geborene Herzogin zu Sachsen, in Rom von Julius Schnorr Ariosts Orlando furioso, von Koch und Veit Dantes Göttliche Komödie, von Overbeck und Führich Tassos Befreites Jerusalem (in der Villa Massimo, 1821—1828). Daran reihte sich die Ausmalung des Königsbaues in München mit Darstellungen aus dem Nibelungenlied, während Cornelius in der Glyptothek einen Saal mit den Göttern Griechenlands und einen mit dem Trojanischen Krieg nach Giulio Romanos Vorbild ausmalte.

Durch die aus Rom zurückkehrenden Künstler war die Überzeugung befestigt worden, daß die Freskomalerei vor allem geeignet sei, ernsten Gedanken einen entsprechenden Ausdruck zu

verleihen. In ihr war der Gefahr begegnet, in die für kleinlich gehaltenen Reize der Farbe verstrickt zu werden. Der Verzicht auf solche Reize wurde namentlich Cornelius zum Glaubenssatz: Nur in der größten Einfachheit könne das Erhabene ausgesprochen werden.

München wurde zur Heimstätte dieser Freskomalerei größten Stiles. Leider war die Technik dieser Kunst, seit sie Tiepolo so meisterhaft gehandhabt hatte, seit sie in demselben München durch die Asam und so viele ihrer Genossen spielend leicht und sicher beherrscht worden war, sehr ins Arge geraten. Es gelang nicht, sie völlig sich wieder anzueignen. Die Bilder blieben farbig stumpf und leblos. Aber auch dies sah man eher als Vorzug wie als Fehler an. Die Askese hatte früher die Kunst beschränkt, jetzt war sie aus Idealismus asketisch.

König Ludwig I. von Bayern bot auch hier die Aufgaben, wurde das Vorbild aller übrigen kunstsinnigen deutschen Fürsten auch in der Pflege der Freskomalerei. Neben Schnorr und Cornelius war Heinrich Maria Heß (geb. zu Düsseldorf 1798, † zu München 1863) einer der bevorzugten Meister des Königs. Die Fresken in der Allerheiligenkirche (1827—1837), in der Bonifaziusbasilika (1837—1846), die seines Schülers Johann Schraudolph (geb. zu Oberstdorf 1808, † zu München 1879) im Kaiserdom zu Speyer, des Philipp Foltz (geb. zu Bingen 1805, † zu München 1877) u. a. in den Arkaden des Hofgartens zu München, des Overbeck in der Kirche Sta. Maria degli Angeli zu Assisi und vieles andere mehr wurden in dem freudigen Bewußtsein geschaffen, daß endlich nach langem Darniederliegen der Kunst die Höhe des 15. Jahrhunderts wieder erreicht sei.

4128. Düsseldorf.

In Düsseldorf folgte man auch dann noch der Anregung des Cornelius, als sonst schon die belgisch-französische koloristische Schule maßgebend geworden war. Namentlich in katholischen Kreisen pries man die verjüngte Kunst als die allein wahrhaft kirchliche. Man glaubte in ihr das Mittelalter mit seiner Glaubenseinheit wieder erstehen zu sehen. Zwei Männern fiel dort die Führung zu, dem Philipp Veit und Fr. W. Schadow. Veit war ein Schüler des Mengs aus zweitem Geschlecht und schlug mehr als sein Geistesgenosse Overbeck den Ton an, der der Mengs-Schule eigen war: Er liebte die vollen Farben und die weicheren Übergänge. Schadow wurde namentlich als Direktor der Düsseldorfer Akademie bedeutungsvoll: Seine im Gegensatz zu Cornelius entwickelte Kunstlehre ist mit einigen Veränderungen die der Caracci; setzt die Nachahmung der großen Meister aller Zeiten wieder in Ehren, wenngleich mit veränderter Auswahl: Correggio trat zurück: Aber man erkannte doch wieder die Vorzüge der Ölmalerei an, man gewährte in Düsseldorf dem Fresko nur bedingungsweise das Übergewicht. Raffael stieg um soviel höher.

Vergl. S. 642, N. 3968.

Man pflegte das Fresko in der Kirchenmalerei, die nun am Rhein lebhaft im Sinne Overbecks ausgeübt wurde. Heinrich Karl Andreas Mücke (geb. zu Breslau 1806, † zu Düsseldorf 1891) malte die Andreaskirche zu Düsseldorf, Edward Jakob Steinle (geb. zu Wien 1810, † 1886) zahlreiche rheinische Kirchen aus; die Brüder Müller (Andreas geb. zu Kassel 1811, † 1890, Karl geb. zu Kassel 1818, † 1893), Ernst Deger (geb. 1809, † 1885) und Franz Ittenbach (geb. 1813, † 1879), die Meister der Ausmalung der Apollinariskirche zu Remagen, haben dauernd die katholischen Gemüter am Rhein mit ihrer sorgfältig und eifrig gepflegten Kunst befriedigt. Solange es galt, dem Mittelalter und der Renaissance Neues zu entlocken, zeigt sich in diesem Schaffen auch ein unverkennbarer Schwung; der aber um so mehr ermattete, seit die Kirche das Mittelalter als Gesetz für die neue Kunst aufstellte; seit sie die Forderung erhob, daß die Überlieferung einzuhalten sei; daß der Künstler also mittelalterlich zu bleiben habe. Und diese Forderung wurde nun namentlich am Rhein mit einer in der ganzen katholischen Welt sonst unbekannten Leidenschaftlichkeit gestellt; mit einem Eifer, der rücksichtlos die Tradition abbrach, die Erinnerung an die eigene unmittelbare Vergangenheit aus dem Kunstleben austrich.

4129. Österreichische Schule.

Die Schüler Overbecks, des einzigen aus dem Kreise, der in Rom verharrten, gehören den verschiedensten Völkern an. Am treuesten folgten die Deutschen dem Meister: So der feinsinnige und tiefgläubige, in seinen Zeichnungen mehr als in seinen Bildern zu würdigende Joseph Führich (geb. zu Kratzau in Böhmen 1800, † zu Wien 1876), der namentlich auf sorgfältig durchgeführten Blättern zeigte, wie tief er die Leiden Christi, die Vorgänge der biblischen Geschichte, die Thaten der Heiligen im Geiste miterlebte und wie erschütternd und beseligend dieses Miterleben auf ihn wirkte. Neben Steinle wirkten in Österreich noch der etwas ältere Leopold Kupelwieser (geb. zu Piesting 1796, † zu Wien 1862), Eduard Engerth (geb. zu Pleß 1818, † 1897) und andere mehr.

4130. Sachsen.

Für Sachsen war die Rückkehr Schnorrs von großer Bedeutung. Er traf dort 1848 ein und hatte die Aufgabe, die noch in den Bahnen des Mengs wandelnde Akademie zu verjüngen. Wohl wirkte dort schon Karl Gottlob Peschel (geb. zu Dresden 1798, † 1879), der anfangs in den schlichten, herzlichen Formen der Jugendzeit der Präraffaeliten arbeitete. Schnorr bediente sich in Dresden des durch die Leipziger Verleger gepflegten Holzschnittes, um für die kirchliche Kunst zu wirken. 1851 begann seine Bilderbibel zu erscheinen, die den Deutschen damals als Erfüllung des höchsten Zieles in der Illustration erschien, thatsächlich aber nur zeigte, wie sehr die Kunst wieder unter den spätitalienischen Einfluß gelangt, zu leeren Kompositionsübungen herabgesunken war. Zu einem ersprießlichen Einfluß auf das jüngere Geschlecht brachte es Schnorr so wenig wie Bernhard Neher (geb. zu Biberach 1806, thätig in Weimar, Leipzig und Stuttgart, † zu Stuttgart 1886) weder als Lehrer der Akademien, noch als ausführender Künstler. Ja Cornelius selbst, seit 1840 nach Berlin gerufen, um dort für das Campo Santo Fresken zu schaffen, mußte seit der Mitte des Jahrhunderts den Abfall von der einst so gefeierten Kunst erfahren. Keiner seiner ihm treu bleibenden Schüler ist später noch zu Einfluß gelangt: So rasch wie Cornelius' Stern emporstieg, so rasch versagte auch das deutsche Volk ihm die Folge: Seine große Kunst blieb in ihrem Tiefsinn der Besitz einer kleinen Gemeinde höher Gebildeter, während Overbecks zarte Gläubigkeit bald weite Kreise erfaßte und den eigentlich kirchlichen Stil des Jahrhunderts feststellte.

4131. Italienische Schule.

In Italien nahm zuerst Tommaso Minardi (geb. zu Faenza 1787, † zu Rom 1871) Overbecks Schule auf, der als Zeichner für den Stich sich in die Kunst des 15. Jahrhunderts vertieft hatte. Neben ihm hat der Spanier Claudio Lorenzalez und der Italiener Luigi Mussini (geb. zu Florenz 1813, † zu Sinna 1888) die Malerei gepflegt und die Empfindung des Mittelalters mit der Schönheit der Renaissance zu versöhnen gesucht: Die Kathedrale zu Siena ist von ihm ausgeschmückt worden. Dort auch hat Jean Hippolyt Flandrin (geb. zu Lyon 1811?, † zu Rom 1864) eine ähnliche Kunstweise angenommen. Er schloß sich an Overbeck an; ein Meister, der wohl viele Eigenschaften französischer Kunst in seinem Schaffen festhielt, aber an Innigkeit und Einfalt der Darstellung und Empfindung die Deutschen sich zum Vorbild nahm. War doch die wichtigste Aufgabe seines Lebens das Ausmalen von Kirchen (Chor von St. Germain-des-Pres, St. Vincent de Paula in Paris, Basilika St. Paul in Nimes ꝛc.), in denen er durch eine feine, sinnige Herzlichkeit und eine die deutsche Kunst übersteigende Anmut und malerische Kraft sich die Herzen der Frommen gewann. Ähnlich ging Louis Charles Auguste Couder (geb. zu Paris 1790, † daselbst 1873), von der Schule Davids zu der des Cornelius über (1833) und begann, von München zurückgekehrt, in Paris eine ausgebreitete Thätigkeit im Sinne seines zweiten Lehrers (Notre Dame de Lorette, Ste. Madeleine, St. Germain u. a.) auszuüben. Der Schwede Carl Gustaaf Plagemann (geb. zu Södertelje 1805, † zu Rom 1868) brachte um die Mitte des Jahrhunderts diese Kunst nach Stockholm. Auch sonst traten hie und da Künstler auf, die deutsche Frömmigkeit zu verwandtem Schaffen anregte.

4132. Franzosen.

Von ungemeinem Einfluß war dabei die Münchner Kunst jener Zeit auf die Glasmalerei: Die vielfachen Versuche zu deren Belebung, namentlich jene des Michael Sigismund Frank (geb. 1769? zu Nürnberg, † 1847 zu München) brachten es dahin, daß 1827 König Ludwig I. eine Kunstanstalt für Glasmalerei einrichtete, die unter Max Emanuel Ainmiller (geb. zu München 1807, † daselbst 1870) ihre höchste Blüte erlebte und nicht nur in zahlreichen deutschen, sondern namentlich auch in brittischen Kirchen (St. Paul zu London, Kathedrale zu Glasgow) Anwendung fand. Freilich erlangte man nicht ganz die Wirkung der alten Fenster. Nur mit Mühe überwand man eine gewisse Buntheit; nur zu sehr war man geneigt, die Art der Freskomalerei unmittelbar auf Glas zu übertragen. Arbeiteten doch dieselben Maler hier wie dort in gleicher Weise, indem sie zunächst große Kartons zeichneten, und diese nachträglich färbten.

4133. Glasmalerei.

Während der Dom zu Regensburg und die Aukirche in München seit 1826 unter der Leitung des Malers Heinrich Heß zuerst einen reichen Glasschmuck erhielten, begann man in Paris für die Sorbonne und für die Kirche St. Louis seit 1823 mit Hilfe der Porzellanfabrik in Sevres ähnliche Arbeiten größeren Stiles. Auch hier waren Kölner, die Brüder Boisseree, die geistige Veranlassung für die Aufnahme dieses Kunstzweiges. Charles Laurent Marechal (geb. zu Metz 1801, † zu Lear-le-Duc 1887) in Metz, J. B. Capronnier (geb. 1814 in Brüssel, † 1891 daselbst) in Brüssel, führten ihn mit Erfolg weiter. Bald fand er an vielen Stellen eifrige Pflege, so daß um die Mitte des Jahrhunderts Deutschlands Vorherrschen sein Ende erreicht hatte.

Vergl. S. 640, N. 3964.

Einen wirklichen Sieg erfocht die romantische Bewegung in England erst, seit sie ausgesprochen kirchlich wurde. Mit dem nach den napoleonischen Kriegen rasch fortschreitenden Aufschwung des Gewerbes und Anwachsen der Städte, mit der Erkenntnis vom sie begleitenden Verfall des Glaubens begann eine lebhafte Bewegung zur Besserung des kirchlichen Lebens und in deren Folge zur Vermehrung der Kirchengebäude. Zunächst baute man diese griechisch, doch selbst wo sie gotisch errichtet wurden, reichte die Kenntnis des mittelalterlichen Stiles nicht über die Verwendung einiger dürftiger Formen der letzten gotischen Zeit hinaus. Nun aber begann ein frischerer Geist einzugreifen. 1818—1831 wurden 366 neue Kirchen in England und Wales gebaut, 1831—1875 deren etwa 3000; 1840—1873 wurden für größere kirchliche Bauten 511 Mill. Mk. ausgegeben, 1873 bis 1893 41,1 Mill. Mk.: Das ergiebt rund 20 Mill. Mk. jährlich und dies lediglich für die Kirchen der Staatskirche und dabei zumeist aus freiwilligen Beiträgen, die in der Zeit von 1860—1884 für Bau und ähnliche Zwecke, für innere und äußere Mission, für Schule und Wohlthätigkeit, für die Geistlichkeit u. dergl. zusammen 1600 Mill. Mk. betrug. Gemessen selbst mit dem Maßstabe seines außerordentlichen Reichtums und der besonderen Fülle an Geld, die dem 19. Jahrhundert eigen ist, erweist sich also das moderne England als eines der für kirchliche Zwecke opferwilligsten Gebiete aller Zeiten.

4134. Kirchenwesen Englands.

Vergl. S. 637, N. 3954.

Der Gedanke, daß den Kirchen ein kirchlicher, nicht bloß ein schönheitlicher Stil gebühre, ging für England vom Architekten Augustus Welby Pugin (geb. zu London 1813, † zu Ramsgate 1852) aus. Herangebildet an den Aufnahmen gotischer Bauwerke, die sein Vater, der Franzose Auguste Pugin (geb. 1762, † zu London 1832), herausgab, wurde er wohl in der Normandie für den Gedanken gewonnen, den Stil aus dem Glauben seines Erfinders heraus zu erklären, mithin in der Gotik vor allem eine katholische Kunst zu erblicken. Pugins Buch Contrasts erschien 1836: Es war ein Streitruf im Sinne der Deutschen Romantiker: Die gläubige Zeit ist das Mittelalter, ihr Stil ist die Gotik; alles was im Norden, besonders in England, Herrliches geschaffen wurde, was eigen und stark ist, ist gotisch, ist gläubig, ist katholisch; alles Heruntergekommene, Häßliche ist protestantisch.

4135. A. W. Pugin.

Das zeigte Pugin in der zeichnerischen Gegenüberstellung neuzeitlicher und mittelalterlicher Kirchenbauten.

Die Schlußfolgerung war nicht schwer zu ziehen: Fort mit allem, was nicht gotisch ist! Er führte sie vollkommen durch und trat daher auch zum Katholizismus über, dem Beispiel der deutschen Romantiker folgend. Aber nicht diese Zielklarheit seines Strebens allein machte ihn für England bedeutend, sie deckte sich mit einer außerordentlichen künstlerischen Kraft, die begründet war auf tiefes Ergreifen der Architektur des Mittelalters. Nicht nur baute er eine Anzahl von neuen Kirchen, in denen sich zeigt, wie tief er in die Erkenntnis des malerischen Wertes gewisser Unregelmäßigkeiten und Zufälligkeiten an alten Bauten eingedrungen war; er zeichnete auch alle Einzelheiten, zwang die Handwerker, sich in den alten Stil einzuleben und schuf somit eine ausgiebige Grundlage der breitesten Stilentwicklung für das ganze Volk.

4136. Das Parlamentshaus.

Der Wohlstand des Landes half noch in anderer Richtung. In den 30er Jahren entstand der Wunsch nach einem neuen Parlamentshause. Man stritt lang darum, ob es in idealem oder in nationalem Stil, schön oder englisch, griechisch oder gotisch gebaut werden solle. Zum Heile Englands siegte das Volkstum. Charles Barry (geb. zu London 1795, † daselbst 1860) und sein gotischer Plan wurde 1837 angenommen und 1840—1868 mit riesigen Kosten durchgeführt; Pugin half bei den Einrichtungsarbeiten des Innern. Die meisterhafte Durchbildung gerade dieses, die ruhige stetige Sorgfalt, mit der man die Dinge ausreifen ließ, machte den Bau weiter zu einer Schule für die englische Kunst und das Gewerbe.

4137. Englische Maler.

Zum Ausmalen des Parlamentshauses beabsichtigte man eine Zeit lang, unter dem Einfluß des deutschen Prinzgemahls Albert (geb. 1819, vermählt 1840, † 1861), deutsche Künstler heranzuziehen oder doch den Führer der deutschen Maler in jenen Tagen, Peter Cornelius. Vorher schon hatten brittische Künstler Unterricht in München gesucht: So die Schotten William Dyce (geb. zu Aberdeen 1806, † zu Streatham 1864), der ein leidenschaftlicher Vertreter des Freskostiles wurde, und in seinem letzten Werke, den Wandmalereien von All Saints'Church (London, Margaretstreet) ganz den deutschen Ton anschlug; und Daniel Maclise (geb. zu Cork 1811, † zu Chelsea 1870), der 1855 in München und 1859 in Berlin sich die Malweise der Deutschen aneignete, deren Auffassung er stets nahe gestanden. In seinen riesigen Bildern im Parlamentshaus: Wellington und Blücher bei Belle-Alliance und der Tod Nelsons hat Maclise mit großer Kraft den Inhalt englischen und deutschen Empfindens jener Zeit festzuhalten gestrebt. Overbeckschen Einfluß gab sich unter den Engländern vor allem Ford Madox Brown (geb. zu Calais 1821, † zu London 1893) zur Zeit seines Aufenthaltes in Rom (1845) hin. Während in Cornelius' berühmtestem Schüler, in Wilhelm Kaulbach und dessen skeptisch liberaler Weltanschauung, der in ihm liegenden Heineschen Stimmung, dem deutschen Präraffaelismus selbst in seinen schon ganz den Ausgangsgedanken entfremdeten Wesen das Ende bereitet wurde, setzte hier der brittische Zweig dieser Kunst kraftvoll an.

4138. Der Nachtrab.

Auch nach Kaulbach wurden in Deutschland die heilige Geschichte und wurden die Heiligen gemalt. Aber es war der Schwung des Schaffens erloschen. Das, was die Künstler reizte, nämlich sich wieder in Besitz der malerischen Mittel zu setzen, die Raffael besessen, war erreicht, soweit die Nachahmung das Vorbild zu erreichen vermag. Darüber hinaus lag die nüchterne und ernüchternde Könnerschaft, das Arbeiten mit fertigen Kunstformen. In den deutschen Theologen und ihnen Anhängenden hatte sich die Ansicht festgesetzt, diese Formen allein seien kirchlich; und sie fanden immer noch Künstler, die ihnen zu Willen waren und im alten Sinne fortmalten; Karl Gottfried Pfannschmidt (geb. zu Mühlhausen 1819, † 1887), Karl

Gottlob Schönherr (geb. zu Lengefeld 1824), Heinrich Hofmann (geb. zu Darmstadt 1824), Bernhard Plockhorst (geb. zu Berlin 1825, † 1895) und viele andere dienten dem wachsenden Bedürfnis der Protestanten an Altarbildern und Kartons für Glasmalerei, sowie an Wandgemälden. Unter den katholischen Künstlern sei Lodovico Seitz (geb. zu Rom 1843?) genannt, der im Vatikan Geschichten aus dem Leben des heiligen Thomas von Aquino zu vollem Gefallen seiner Besteller ausführte. Diese aber sahen mit Bedauern, daß immer seltener etwas wirklich ihnen als recht kirchlich Erscheinendes in der Kunst sich bemerkbar machen wollte. Im letzten Viertel des Jahrhunderts standen sie fast gänzlich verlassen da. Durch die Kunstschule zu Beuron, die Wegscheider gründete; durch ähnliche Institute wurde vorzugsweise ihr Bedarf gedeckt, ähnlich wie im katholischen Belgien die Lukasgilde genannte Gemeinschaft fromme Ware in Menge erzeugt. Eigenes Leben höherer künstlicher Art hat aber dies Schaffen nicht mehr hervorzubringen vermocht.

4139. Französische Romantik.

Eine Anregung, wie sie die schottisch-englische Geschichtsdichtung schon im 18. Jahrhundert, die deutsche Romantik in der Zeit um 1800 gegeben hatte, traf in Frankreich erst wesentlich später ein. Sie äußerte sich am entschiedensten in Victor Hugos Roman Notre Dame de Paris 1830. Er verstand es für die Gotik rein künstlerisch zu werben. Nicht so sehr als die nationale, noch weniger als die rein kirchliche Kunst begeisterte sie ihn und durch ihn seine Leser, sondern als der vollendete Ausdruck einer großen Zeit, um der in ihr sich entwickelnden Schwungkraft, als Äußerung eines starken und eigenartigen Schönheitsempfindens. Somit packte er denn auch seine Landsleute viel tiefer, da die Kunstgelehrten seinem Wirken vorarbeiteten. So Leon de Laborde (geb. 1807, † 1869), der durch feinsinnige Untersuchungen über die französische Kunst sich auszeichnete; Adolphe Napoleon Didron (geb. 1806, † 1867), dem namentlich die Glasmalerei große Förderung verdankte, Nadier, Tayler, Leroux, d'Agincourt und andere. Die wissenschaftliche Erkenntnis hielt besser Schritt mit dem Schaffenseifer als in Deutschland, die mittelalterliche Bauschule Frankreichs lernte rasch den Stoff kräftiger zu bewältigen. Bezeichnend für sie ist die größere Freiheit hinsichtlich der Wahl der Vorbilder: War in Deutschland der Kölner Dom das entscheidende Werk, wurde an seinen Formen die anderer Bauten abgeschätzt; so trat in Paris die um ein gut Teil minder akademische Sainte Chapelle, namentlich aber auch die teilweise auf die vornehmste Zeit französischen Schaffens zurückreichende Notre Dame von Paris an deren Stelle. Weniger mit dem Gemüt des Frommen als mit geschultem Künstlertum ging man an die Wiederbelebung des Mittelalters. Hatte man sich dort doch schon an anderen Stilen geübt, war doch das künstlerische Nachempfinden vergangener Zeiten dort schon zur Meisterschaft entwickelt.

Die Zeit der Wissenschaftlichkeit.

59) Die stilvolle Baukunst.

4140. Nach der Revolution.

Nach der Unterdrückung der Revolution und in dem Streben, auch den revolutionären Geist zu überwinden, trat der Wunsch auf, Frankreich auch nach der künstlerischen Seite in altem Glanze wieder erstehen zu lassen. Seit Napoleon I. durch seine Verschwägerung mit dem österreichischen Kaiserhaus in den Kreis der alten Fürstengeschlechter sich eingereiht fühlte, seit er sich mit einem glänzenden Hofhalt umgeben, einen neuen Hofadel geschaffen hatte, in den alten Königsschlössern thronte, legitimistischen Plänen sich hingab, dachte er daran, die in der Revolution verfallene Herrlichkeit der Ludwige neu erstehen zu lassen.

4141. Neueinrichtung der Schlösser.

Vergl. S. 630, N. 3993.

Von ihm ging der Gedanke aus, den Louvre und die Tuilerien auszubauen, beide miteinander zu verbinden und das Geniste kleiner Anlagen, das sich im Lauf der Zeiten zwischen sie geschoben hatte, zu entfernen. Die gemeinsam arbeitenden Architekten Percier und Fontaine entwarfen hierzu die Pläne. Man schuf zunächst einen großen Platz vor den Tuilerien, den Place du Carrousel, und auf diesem den Triumphbogen (Arc du Carrousel) nach dem Vorbilde des Severusbogen in Rom. Dazu kam die lange, ziemlich nüchterne Nordgalerie der Tuilerien, längs der neu angelegten Rue de Rivoli. Großartig war ferner die Bauthätigkeit in St. Cloud (seit 1801), in dem der Kaiserin Josephine gehörigen Schlosse Malmaison (seit 1798, beide jetzt zerstört); Compiegne wurde der Kaiserin Marie Louise zuliebe seit 1810 erweitert: Der Garten sollte sie an Schönbrunn erinnern. Fontainebleau wurde vorzugsweise für den Papst Pius VII. und seine Kardinäle neu eingerichtet. Nicht weniger als 12 Millionen gingen für diese Arbeiten auf. Percier und Fontaine, als die Leiter der meisten Herstellungen, ließen es sich zwar nicht angelegen sein, den ursprünglichen Stil in ihren Arbeiten zu treffen. Das lag auch außerhalb der Absichten des Kaisers. Aber es wurde doch bei diesen klassizistisch-vornehmen Arbeiten eine ganz ungewöhnliche Verfeinerung erstrebt und erreicht, dem Handwerk eine hohe Schulung geboten. Im wesentlichen dankt aber Paris dem Kaiser eine Anzahl stattlicher Nutzbauten, in denen die klassischen Formen mehr oder minder zu Gunsten freierer Gestaltungen verlassen werden mußten: Die Märkte, die Brücken, die wirtschaftlichen Bauten zeigen den hohen Stand des französischen Ingenieurwesens.

4142. Zeit Ludwigs XVIII.

Unter Ludwig XVIII. wurde diese Bauthätigkeit fortgesetzt. Rasch erholte sich Paris von den Schlägen der großen Kriege. In den Jahren 1817—1825 entstanden etwa 2500 neue Häuser, zumeist noch in den trockenen, strengen Formen des klassischen Stiles, aber schon drangen feinere Gestaltungen mit hindurch, dem steigenden Bedürfnisse nach Läden, nach Geschäftsräumen, nach wohnlicher Einrichtung entsprechend. Die Erneuerung der alten Abtei St. Germain des Pres (1820—1824), der Bau einzelner kleiner neuen Kirchen, von Krankenhäusern und Schulen förderten die stilistische Entwicklung. In vollen Gang kam diese erst nach der Julirevolution von 1830. Nun erst wurden der Arc de l'Etoile, die Gebäude am Quai d'Orsay, die Madeleine vollendet.

Eine starke Stütze besaß der Klassizismus in der Pariser Bauakademie: **Antoine Laurent Thomas Vaudoyer** (geb. zu Paris 1756, † 1846) war einer der Säulen dieser, berühmt durch seine Idealpläne zur Wiederherstellung klassischer Bauwerke, einer künstlerischen Arbeitsweise, die nun fest in den Rahmen des Unterrichts der französischen Architekten eingeführt wurde. Das wichtigste Ergebnis dieser Thätigkeit stellt das Werk des Italieners **Luigi Canina** (geb. zu Casale 1795, † zu Florenz 1856) dar, dessen berühmte Kupferwerke über das alte Rom noch heute die Anschauungen über dessen frühere Gestaltung im wesentlichen bestimmen.

4143. Die Pariser Bauakademie.

Ähnliche Grundlage hat der Ruhm vieler französischer Künstler. **Abel Blouet** (geb. zu Passy 1795, † zu Paris 1853), **Charles Auguste Questel** (geb. zu Paris 1807, † daselbst 1888) haben sich namentlich um die südfranzösischen antiken Bauwerke verdient gemacht. **Louis Hippolyte Lebas** (geb. zu Paris 1782, † daselbst 1867) wurde dann der Stammhalter dieser Richtung an der Hochschule: Wenngleich in dem neuen vielgestaltigen Leben die Antike nicht in ihrer vollen Strenge aufrecht zu erhalten war, wenn Lebas selbst an der Kirche Notre Dame de Lorette (1823—1836) die Grundform der altchristlichen Basilika aufnehmen mußte, so war doch die Einzelheit und war namentlich der Lehrgang ganz an klassische Formen gebunden. Die besten jungen Architekten erhielten den Rompreis und durch ihn auf 3 Jahre Unterhalt in Rom und den Auftrag, sich im Aufmessen und der Neuplanung der alten Bauwerke zu üben. Es war also der Anfang der Laufbahn der Architekten unmittelbar an das Eindringen in den antiken Geist geknüpft.

Die Verhältnisse, die wachsende Erkenntnis von der Schönheit auch anderer Stile, das Bedürfnis nach reicherer Gestaltung und vor allem die Fülle der von dem sich umgestaltenden großstädtischen Leben gestellten neuen Aufgaben führte die Pariser Baukunst aber bald zu bewegteren Formen; doch wurde erst in den 60er Jahren das Übergewicht der Klassizisten an der Bauakademie gebrochen: Hat doch der jüngste Sieg der französischen Schule auf dem internationalen Wettbewerb für die Hearst Universität in S. Francisco durch E. Benard bewiesen, daß dort allein noch die antike Form einen festen Halt und daß der Klassizismus noch heute das Rückgrat der akademischen Ausbildung der Baukunst Frankreichs bildet.

4144. Neue Stilstudien.

Die Romantik Frankreichs entwickelte sich unter dem Einfluß Kölns. Den ersten selbständigen Kirchenbau gotischer Stilrichtung in Paris, Ste. Clotilde (1846—1857), entwarf ein Kölner, **Franz Christian Gau** (geb. zu Köln 1790, † zu Paris 1853). Schon in den 30er Jahren war er zur Erneuerung gotischer Bauten (St. Julien le Pauvre in Paris) herangezogen worden. Er brachte mit die Eindrücke der älteren kölnischen Schule und die Vorliebe für die Gotik des 13. Jahrhunderts. Ste. Clotilde wurde dann auch im Kathedralstil jener Zeit ausgebildet und erhielt auch durch Gaus Nachfolger, **Theodore Ballu** (geb. zu Paris 1817, † daselbst 1885), ein Paar spitzer durchbrochener Türme, eine Bauform, die für deutsche Bauten bezeichnender ist als für französische.

4145. Die Gotiker.

Viel tiefer griff der Einfluß der französischen Romantik, seit diese eine mächtige Strömung auch im Schrifttum geworden war, seit in Frankreich die so arg bedrängte Kirche wieder erstarkte und in ihr sich ähnliche Anschauungen über den geistigen Wert der Stile geltend machten wie am Rhein: Wir sahen bereits, daß die Erneuerung der Ste. Chapelle und von Notre Dame zu Paris den Sieg der neuen mittelalterlichen Kunstauffassung herbeiführte. **Jean Baptiste Lassus** (geb. zu Paris 1807, † zu Vichy 1857) und **Eugene Emanuel Viollet-le-Duc** (geb. zu Paris 1814, † zu Lausanne 1879) leiteten diese Arbeiten seit 1838 und 1845. Viollet-le-Duc erhob sich rasch zum Führer der Schule. Sein gewaltiges Wissen, sein tief eindringender Verstand, die Leichtigkeit in der zeichnerischen Darstellung, das scharf ausgeprägte Stilgefühl befähigte ihn, die letzten Feinheiten vollendeter Gotik zu erfassen und ihrer Entstehungsgeschichte

4146. Lassus und Viollet-le-Duc.

nachgehend aus den Anfängen der Kunst zu erklären. Weniger tief nach der religiösen Seite wurde unter Viollet die französische Romantik gewandter, formenreicher, künstlerischer. Seine Thätigkeit wurde eine außerordentlich vielseitige; sie umfaßte nicht nur die Steingebilde, sondern auch die kirchlichen Geräte, das Gestühl, die Altäre, Orgeln, Schnitzereien, Schmiedereien; sie griff über das Ausbessern in das Gebiet des Neuschaffens hinüber. Wichtiger aber als die eigenen Schöpfungen Viollets, die häufig von einer eigentümlichen Trockenheit sind, blieb die ergänzende Thätigkeit. Erneuerungen, wie die des Schlosses Pierrefonds, boten ihm Gelegenheit, aus dem kirchlichen Gebiet in das der bürgerlichen Baukunst hinüberzugreifen, wobei er immer jenem Stile zustrebte, der ihm von Anfang an als die Vollendung französischen Schaffens erschien. Er ist es auch, und darin liegt wohl der Grund, daß Viollets Thätigkeit eine fast rein altertümelnde Bedeutung hat; daß eine neue zeitgerechte Stilbewegung sich an sie nicht anschloß; ja, daß das Gesamtwerk des Meisters einer gewissen Eintönigkeit, einem Mangel an innerer Entwicklung verfiel.

4147. Die Erneuerungsarbeiten.

Neben Viollet-le-Duc beschäftigte das Wiederherstellen der Bauten viele geschickte Hände. Schon unter Napoleon I., mehr noch unter den folgenden Regierungen gewannen die Bischöfe wieder reiche Mittel, wuchs aufs neue die Macht der Geistlichkeit. Die Revolution hatte mit einem erstaunlichen Eifer die alten Kirchen und Bischofssitze zerstört: Noch heute empfindet man beim Durchwandern Frankreichs mit einem Gefühl von Zorn und doch wieder Mitleiden die Wirkung des Eifers, mit dem allen Heiligenstatuen die Köpfe abgeschlagen, allem, was an den alten Glauben mahnte, ein Hohn angethan war. Noch heute sprechen diese Zeugen des furchtbaren Gewitters, das sich über Frankreich entlud, mahnend zu den Gläubigen, zu den Freunden der Wiederherstellung des einstigen Verhältnisses der ältesten Tochter Roms zur Mutter, zur Kirche, mahnend zur Erneuerung dessen, was ein dieser feindseliger Geist beschädigte. Dazu kam mit dem wachsenden Verständnis für die Schönheit dieser Bauten das wachsende Empfinden für den nationalen Ruhm, der von ihnen ausgeht. Die Gemeinden, der der Kirche geneigte Staat unterstützten diese Arbeiten. Bald bildete sich ein ganzer Stab von tüchtigen Kennern des Mittelalters, gewandten Malern, Bildhauern, Steinmetzen, Glasmalern, die in den alten Formen mit Leichtigkeit schufen, da sie Gelegenheit hatten, sich ganz in diese einzuarbeiten.

4148. Der Purismus.

Kaum minder heftig war nun der Haß der Gotiker gegen die älteren Stile. Was die Revolution begonnen hatte, setzten sie in anderer Weise fort: Man wollte alles aus den Kirchen entfernen, was an die nachgotische Zeit erinnerte. Man wollte den Bau auf seine ursprüngliche Ausschmückung, auf künstlerische Einheit zurückführen und zerstörte rücksichtslos die als stillos verurteilten Einbauten der Renaissance und der folgenden Zeit. Herrschte die Kunstwut der Sansculotten unter dem Schlagwort der Freiheit und der Aufklärung, so jetzt die der Romantiker unter dem Stichwort des Glaubens und der Umkehr zu guten Zeiten. Die Thaten der Erneuerer sind daher zumeist bezahlt mit Vernichtung hoher Kunstwerte: So opferte beispielsweise der romantische Eifer die kostbare Choreinrichtung in reizvollstem Rokoko in Notre Dame zu Paris dem Wunsche, die Kirche wieder in ihrem alten Zustande zu sehen.

Vergl. S. 592, M. 3827.

4149. Fortgang der Erneuerungen.

Unter den Erneuerern ist Emil Boeswillwald (geb. zu Straßburg 1815, † zu Paris 1896) der bedeutendsten einer gewesen: Die Kathedralen zu Bayonne, Chartres, Laon, Toul, selbständige Bauten wie St. Vaast in Soissons sprechen von seiner tiefgehenden Sachkenntnis. Antoine Nicolas Bailly (geb. 1810, † 1892?) verdiente sich die Sporen als Architekt durch seine geschickten Erneuerungen im mittleren Frankreich, namentlich des Hauses von Jacques Coeur in Bourges; Edouard Jules Corroyer (geb. zu Amiens 1835) verdankt man die vorsichtige Wiederherstellung des Mont St. Michel u. a. m. Louis

Auguste Boileau (geb. 1812, † zu Paris 1896) hat als Restaurator und als Erbauer der Kirche St. Eugene in Paris Tüchtiges geleistet. Der gelehrte Charles Laisne (geb. zu Fontenay-aux-Roses 1819, † 1891?) hat im südlichen Frankreich, Pierre Charles Durand (geb. zu Bordeaux, † 1891) in Bordeaux Hervorragendes geleistet. Salmersheim, Ruprich-Robert (geb. zu Paris 1820, † zu Cannes 1887) und zahlreiche andere wirkten im Auftrage des Staates oder des Klerus in dieser Art. Der Fortschritt im Schaffen entwickelte sich dahin, daß die Erneuerung immer vorsichtiger, immer mehr mit Schonung auch der späteren Stile durchgeführt wurde. Freilich ist dies vielfach nur sehr spät und manchmal auch heute noch nicht als das Richtige erkannt worden: Zahlreiche hervorragende Arbeiten der drei letzten Jahrhunderte wurden zu Gunsten des zweifelhaften Vorteils der mittelalterlichen Stileinheit rücksichtslos beseitigt.

4150. Weitere Stilformen.

Das romantische Streben erstreckte sich aber keineswegs bloß auf die Gotik. Sehr früh begann die Gruppe von Künstlern am Rhein und in Paris ihr Augenmerk auch auf andere Stile zu richten. Gau hatte seine Studien bis nach Nubien ausgedehnt und die Kunst Ägyptens erforscht, sein Landsmann Jakob Ignaz Hittorff (geb. zu Köln 1792, † zu Paris 1867), der an der Kirche St. Remy zu Reims sich als Erneuerer befähigt bewiesen hatte, wendete sich mit seinem Schüler Karl Ludwig Wilhelm Zanth (geb. zu Breslau 1796, † daselbst 1857) nach Süditalien und Sizilien; Zanth fügte die Kenntnis des maurischen Stiles hinzu, indem er für König Wilhelm von Württemberg die Wilhelma in Berg (seit 1842) als Nachahmung der Alhambra baute. In der Kirche St. Vincent de Paul zu Paris (seit 1824), die Hittorff in Gemeinschaft mit Lepere nach Art der Basiliken Italiens errichtete, zeigt sich das Ergebnis dieser Untersuchungen, während er sonst mit Vorliebe klassizistischen Formen zuneigte. Ein zweiter Schüler Hittorffs, Wilhelm Stier (geb. zu Blonie bei Warschau 1799, † 1856) wurde seit 1828 Lehrer an der Berliner Bauakademie und als solcher einer der Vorboten des Abfalles von der starr hellenistischen Richtung schon dadurch, daß er in seinen Plänen jederzeit die Zweckerfüllung über die Stilerfüllung stellte und nach dieser Richtung anregend wirkte. Auch Gottfried Semper (geb. zu Altona 1803, † zu Rom 1879) gehört diesem Kreise an. Seine Lehrzeit bei Gau (1826—1827) und seine daraufhin erfolgenden Reisen nach Italien und Griechenland waren von tiefem Einfluß auf sein Schaffen, halfen ihm von der Festkettung an einen Stil los.

4151. Deutsche Meister.

4152. Die Renaissance.

Auf den Abfall der französischen Baukunst von einseitigem Klassizismus wirkten die verschiedenartigsten Einflüsse. Zunächst war es die Kenntnis fremder Architekturen und des geistigen Zusammenhanges dieser mit der Zeitgeschichte. Nach dieser Richtung sind die deutschen Künstler Gau und Hittorff die Führer in Paris gewesen. Mit ihrem Einsetzen entstand der Antike der erste starke Gegner: das Mittelalter, die kirchliche Romantik. Die Meister der nachnapoleonischen Zeit durften nur noch selten den Tempelbau für kirchliche Zwecke verwenden. Gab man den nun beliebten Basiliken auch gern Giebelfronten an den Eingangsseiten, so erscheinen diese doch zumeist nur als eingegliederte Vorbauten: So namentlich an Hittorffs St. Vincent de Paul.

Ungleich wichtiger noch war die erneute Aufnahme der Restaurierungsarbeiten an den geschichtlichen Schlössern des Renaissancestiles, die Louis Lenormand (geb. 1801, † 1862) seit 1835 durch Veröffentlichungen dem Studium zugänglicher zu machen begann. Die seit dem Sturz Napoleons I. liegen gebliebenen Arbeiten am Louvre wurden Felix Duban (geb. zu Paris 1797, † daselbst 1870) übertragen, der 1848—1851 die Apollogalerie wieder herstellte und somit in den formalen Reichtum der Glanzzeit Ludwigs XIV. geführt wurde.

4153. Zeit Louis Philipps.

In Versailles ließ Louis Philipp 23½ Millionen Franken verbauen, von denen allein auf die Malerei und Bildnerei 6,6, auf die Möbel 1,8 Millionen Franken kamen. Hierbei

war die Absicht, nicht nur Neues zu schaffen, sondern vor allem das Alte zu erhalten und das Beschädigte zu ergänzen. In Fontainebleau nicht minder. Die Handwerker, die Gewerbekünstler hatten sachlich und geistig den größten Vorteil an diesen Arbeiten. Sie mußten sich in die vergessenen Schaffensarten wieder einleben, sie lernten an ihnen und errangen bald die erste Stellung im europäischen Gewerbe: Die Überlegenheit von Paris in Fragen des Geschmackes während den ersten zwei Dritteln des Jahrhunderts ist nicht zum kleinen Teil auf diese Aufträge zurückzuführen. Zu ihnen treten viele verwandte. Seit 1840 ließ der Herzog von Aumale das Schloß Chantilly durch Daumet erneuern, ein weiterer Prachtbau, der sich bald mit gewerblichen Kunstschätzen aus allen Zeiten füllte. Das Pariser Hotel de Ville wurde 1836—1844 durch Victor Calliat (geb. zu Paris 1801, † ?) in der großartigsten Weise erneuert (1871 abgebrannt) und dabei der alte Baustil mit hervorragendem Geschick in neuerer, strengerer Weise fortgebildet. Zahlreiche vermögende Leute kauften die alten Schlösser, deren Herren in der Revolution verdrängt waren und richteten sich aufs neue in ihnen ein: Der Baron Rothschild im Schloß Ferrieres (erneuert durch den als Landschaftsgärtner berühmten Engländer Joseph Paxton, geb. 1803, † 1865, später durch Eugene Lami).

4154. Renaissancebauten. So bestand neben der Erneuerungsthätigkeit der Gotiker eine solche für die französische Renaissance, die bald jener an Umfang wenig nachgab, dabei aber Formen zu Tage förderte, die dem modernen Bedürfnis ungleich mehr entgegenkamen als die strengen gotischen Gebilde: Wendete sich doch selbst die Frauentracht dem Reifrocke wieder zu.

Bald traten diese Regungen auch an den Neubauten hervor. Dubans Entwurf für das Palais des beaux arts (erbaut seit 1838) in seiner vornehm schlichten, der Renaissance sich zuneigenden Art ist ein Vorläufer. Die Julisäule auf dem Bastilleplatz, die seit 1831 Jean Antoine Alavoine (geb. 1778, † 1834) errichtete, erhielt nach dessen Tode durch Joseph Louis Duc (geb. zu Paris 1802, † daselbst 1878) eine Umgestaltung zu einer modisch feineren, in den Linien strafferen und doch belebteren Behandlung, die zeigt, daß nunmehr auch die Antike der Umwandlung in modische Formen sich unterwerfen mußte. Noch schuf 1841 Louis Tullius Joachim Visconti (geb. zu Rom 1791, † zu Paris 1853) das Grab Napoleons I. inmitten des Invalidendomes in den strengen Formen des Klassizismus. Er beabsichtigte auch noch diese, wenn auch schon gemildert, am Louvre und den Tuilerien zur Anwendung zu bringen, seit er von Napoleon III. zum Leiter der wieder aufgenommenen Arbeiten berufen wurde. Der Flügel, der beide Schlösser längs der Rue de Rivoli verbindet, geht auf seinen Plan zurück. Durch Hector Martin Lefuel (geb. zu Versailles 1810, † zu Paris 1880) wurde dann diese Aufgabe 1852—1857 meisterhaft vollendet: Er nahm die Formen des 16. Jahrhunderts wieder auf, fortbauend auf der von de l'Orme und Lemercier gegebenen Grundlage, führte in immer reicherer und üppigerer Formgebung die Bauten zu seiten der Cour Napoleon III. und am Pavillon de Flore aus und gab somit erneut eine Schule der Renaissance in ihren reifsten Gebilden.

4155. Belgien. Eine der französischen verwandte Richtung schlug Belgien ein. Hendrik Lodewik Frans Partoes (geb. zu Brüssel 1790, † ?), der Baumeister zahlreicher Kranken- und Stiftshäuser, ist noch vorwiegend Klassizist; Lodewik Joseph Adriaen Roelandt (geb. zu Nieuwport 1786, † zu Gent 1864), Schüler von Percier und Fontaine, ebenso wie Tieleman Frans Suys (geb. zu Ostende 1783, † zu Murken bei Brügge 1861). Aber beide rangen sich zu freieren Formen durch. Roelandts Justizpalast und Universität (1826) in Gent sind Anfänge zu reicherer Auffassung. Suys hatte in Rom sorgfältige Renaissancestudien gemacht und verwertete diese an seinen Bauten (Schloß Marimont).

4156. Hannoversche Schule. Die vertiefte Kenntnis des mittelalterlichen Bauwesens rief auch in Deutschland eine Umgestaltung der Gotik hervor. Man verließ die vielförmigen Versuche mit allen möglichen

fremden Stilen, um mehr in der Wiederaufnahme örtlicher Stile einen neuen Anreiz zu finden. In Hannover bildete sich die führende gotische Schule unter Leitung von Konrad Wilhelm Hase (geb. zu Einbeck 1818). Hases Thätigkeit begann mit einigen ausgezeichneten, im Geist der Stilreinheit durchgeführten Erneuerungen von Kirchen (St. Godehardi- und St. Michaeliskirche in Hildesheim) und Profanbauten (Rathaus zu Hannover), erweiterte sich aber rasch zu selbständigen Schöpfungen. Die Christuskirche zu Hannover (1859 bis 1864) in ihren streng katholisierenden Formenrichtigkeit und ihrer geistvollen Verwendung des Backsteinbaues ist hierin tonangebend geworden; das Schloß Marienburg (bei Nordstemmen) nach der Richtung des gotischen Wohnhausbaues. Unter den Schülern Hases, der mehr fast durch seine Lehrthätigkeit als durch eigene Schöpfungen Einfluß gewann, stehen Johannes Otzen (geb. 1839) und Gotthilf Ludwig Möckel (geb. 1838) in einem großen Schaffenskreis. Der kirchliche Sinn bot ihnen eine Fülle von Aufgaben, die sie zwar mit Meisterschaft doch oft nicht mit eigentlich tiefem Eindringen in das besondere Wesen der jeweiligen Aufgabe lösten. Formal trennten sie sich vielfach von Hases auf den Studien deutscher Gotik ausgehender Art, um der Formgebung Frankreichs, wie sie Viollet-le-Duc ihnen übermittelte, zu folgen.

4157. W. Hase.

Da alle diese Architekten das größte Gewicht auf die Formenreinheit und Raumschönheit, auf die im mittelalterlichen Sinn erfaßte Kirchlichkeit der Bauten legten, da die Versuche, die Gotik auch auf das nichtkirchliche Bauwesen zu übertragen nur in Hannover, hier gestützt namentlich auf den in Frankreich gebildeten Edwin Oppler (geb. in Öls 1831, † 1880) und auf den frühverstorbenen, doch außerordentlich anregenden Lührs Boden faßten, kam es nicht zu einem wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung des protestantischen Kirchenbaues. Zwar wurde immer klarer, daß dieser auf die Emporen nicht verzichten könne; zwar wurde die Langhausentwicklung, namentlich die Teilung in Schiffe, besonders bei basilikaler Anordnung immer mehr eingeschränkt, die Querschiffe der meist im Kreuz angelegten Bauten breit und kurz angeordnet, so daß die Vierung zu einem saalartigen Hauptraum sich erweiterte; aber die Ausgestaltung nahm in der Regel ganz sorglos ihre Formen von der Kathedrale: Man setzte einen Stolz darein, der protestantischen Kirche ein Ansehen zu geben, als diene sie einem Bischof zum Sitze; man beachtete wenig oder gar nicht, was das Mittelalter für den besonderen Zweck des protestantischen Gottesdienstes, für seine Art der Abendmahlfeier und für die Predigtbauten Vorbildliches geleistet hatte, indem man sich lediglich in stilistisch nachahmendem Sinne an das als vollendetste Offenbarungen kirchlichen Geistes Gehaltene hielt.

4158. Protest. Kirchenbau.

Neben Hase wurde Friedrich Schmidt (geb. zu Frickenhofen in Württemberg 1825, † zu Wien 1891) Neugründer der deutschen Gotik. Aus der Kölner Schule hervorgegangen, später in Mailand, endlich seit 1859 in Wien thätig, that er sich zunächst (1857) durch seinen Plan für das Berliner Rathaus hervor, indem er zuerst in Deutschland den Beweis lieferte, daß die Gotik zur Bewältigung eines modern vielgestaltigen Bauwerkes befähigt sei. Aus Furcht vor dem Eindringen des Mittelalters führte man statt des Schmidtschen den trockenen Plan von H. Fr. Waesemann (geb. 1814, † 1879) aus. Am Wiener Rathaus (1872 bis 1883) konnte dann Schmidt seine Gedanken in nur wenig veränderter Form mit Meisterschaft zur Verwirklichung bringen. Seine zahlreichen Kirchenbauten (Lazaristenkirche 1860—1862, Pfarrkirchen in Fünfhaus 1867—1875, unter den Weißgärbern 1866—1875, in der Brigittenau 1867—1873) zeigen ihn bestrebt, neue Wege zu wandeln; und so sind denn seine Schüler auch vielfach von der strengen alten Schulrichtung abgeschwenkt, der er selbst in späteren Jahren entfremdet war. Unter diesen sind Georg Hauberrisser (geb. 1841), der Erbauer des Münchner Rathauses, Josef Mocker (geb. 1835, † 1899) der Vollender

4159. Friedrich Schmidt.

des Prager Doms, Imre Steindl (geb. 1839) der Erbauer des Parlamentshauses in Pest und der fast ganz der Frührenaissance huldigende Hans Grisebach (geb. 1848) am entschiedensten hervorgetreten.

4160. Deutsche Erneuerungen. Als Erneuerer von St. Stefan in Wien und anderer Bauten ist Schmidt auch unter den Restauratoren zu nennen. Seine sorgfältiger auf das Wesen des jeweiligen Baues eingehende Auffassung für die Thätigkeit trat an Stelle des früher geltenden „Purismus“, der darauf ausging, alles dem ursprünglichen Stile des Bauwerkes Widersprechende, alle neueren Einbauten aus diesem zu entfernen, und selbst an Stelle angeblich mißlungener Bauteile solche zu setzen, die der neuen Zeit als edler erschienen. Unter den deutschen Restauratoren haben wiederhergestellt: August Beyer (geb. zu Künzelsau 1834, † 1899) die Münster zu Ulm und zu Bern, P. Tornow den Dom zu Metz, August Hartel (geb. zu Köln 1844, † zu Straßburg 1890), der Erbauer der Petrikirche zu Leipzig, das Münster zu Straßburg, C. Steinbrecht Marienburg in Preußen. Karl Schaefer ist der Erneuerer zahlreicher hessischer und badischer Bauten. Viele weitere solche, mit höchster Gelehrsamkeit durchgeführte Arbeiten müssen hier übergangen werden.

4161. Römische Bestrebungen. In Rom gab der Brand von S. Paolo fuori le mura (1823) die erste Veranlassung zu einer Restaurierung. Pasquale Belli (geb. zu Rom 1752, † 1833) und nach ihm Luigi Poletti (geb. zu Modena 1792, † zu Mailand 1869) folgte ihm in dieser Arbeit, die mit noch vorwiegend klassischem Empfinden durchgeführt wurde. Der Bau, der fast ganz neu aus den Ruinen entstand, nahm die alten Grundformen zwar überall auf, umkleidete sie aber mit durchaus modernen Einzelbildungen, so daß man sich hier in die Stimmung nur schwer zu versetzen vermag. Wenn auch in diese Zeit die berühmten Entdeckungen des Giovanni Battista Rossi (geb. 1822, † 1894) fallen: Die Aufdeckung der Calixtus-Katakomben, der Unterkirche von S. Clemente, so war doch in Rom weitaus größere Vorliebe den klassischen Studien, als den mittelalterlichen zugewendet. Wohl erhielten zahlreiche Kirchen Erneuerungen und wurden vollendet: So erhielt S. Lorenzo fuori le mura schöne Fresken von Cesare Fracassini (geb. 1838, † zu Rom 1868). Aber ein kräftiges, zielbewußtes Eingehen in die katholisch-romantische Bewegung ist in Rom nicht hervorgetreten. Die zum Katholizismus Übergetretenen, sowohl die Deutschen wie der Engländer Pugin, mußten zu ihrem Erstaunen bemerken, daß man am Tiber ihre Begeisterung für mittelalterliche Kunst belächelte; daß dort nur einige Geistliche aus ihrer Heimat ihre für allein echt katholisch gehaltenen Bestrebungen zu würdigen verstanden; daß die Kirche in Rom als solche ihnen ganz gleichgültig gegenüber stand.

4162. Das sonstige Italien. Dagegen begann man im übrigen Italien eifrig mittelalterliche Kunst zu studieren: Emilio de Fabris (geb. zu Florenz 1808, † das. 1883) vollendete die Schauseite des Domes zu Florenz, an der einst die größten Renaissancemeister ihre Kunst erprobt hatten. Vor ihm hatte ein Deutsch-Schweizer, Johann Georg Müller (geb. zu Mosnang 1822, † zu Wien 1849) der spätere Erbauer der geistvollen Altlerchenfelder Kirche in Wien, durch einen Plan auf diese Pflicht die Aufmerksamkeit gelenkt. Ein Wettbewerb von 1870 brachte Fabris den Auftrag zu dem großartigen Unternehmen, das nach seinem Tode Luigi del Moro (geb. zu Livorno 1845) bis 1883 vollendete. Der Fortbau des Mailänder Domes wurde seit 1863 dem Guiseppe Mengoni (geb. zu Fontana Elice 1829, † zu Mailand 1877) übertragen, doch kam es hier erst 1899 zum Anfang der Umgestaltung der Schauseiten. Zunächst beanspruchte die Freilegung dieser die Mittel von Stadt und Staat. Camillo Boito (geb. zu Rom 1836) hat Venedig zum Feld seiner Thätigkeit gewählt. Auch bei ihm ist die künstlerische Thätigkeit auf hervorragende Gelehrsamkeit begründet. Das jüngere Geschlecht suchte zumeist, solange Schmidt in Mailand thätig war, bei diesem, später bei Viollet-le-Duc seine Schulung: So

Brentano (geb. zu Mailand 1862, † 1889), der 1887 den ersten Preis für die Schauseite des Mailänder Domes erhielt, Luca Beltrami (geb. zu Mailand 1855) und andere mehr. Selbständige Neubauten im mittelalterlichen Stile sind in Italien jedoch selten: Zu den bedeutendsten dürfte der neue Kirchhof in Mailand (1866 eröffnet) gehören, den Carlo Maciachini erbaute.

4163. Spanien.

Spanien erweist sich im wesentlichen als von Frankreich abhängig. Wohl besaß es in Jose Caveda, einen Kunstgelehrten, der schon 1848 mit bemerkenswerter Sachkenntnis auf die reichen Schätze des Landes hinwies; und wurden namentlich die Reste des maurischen Stils des Landes früh von Zeichnern weltkundig gemacht. Unter den Restauratoren Spaniens nimmt Juan Madrazo eine hervorragende Stellung als gutgeschulter Gotiker ein, Marino Contreras († 1896), der Direktor der Alhambra, hat für diese eine große Bedeutung. Eine vielbeschäftigte Kraft war ferner der Portugiese Joaquim Possidonio Narciso da Silva (geb. 1806, † 1896), der Restaurator von Kloster Belem, Cintra und zahlreicher anderer der portugiesischen Prachtbauten.

4164. Großbrittannien.

Am tiefsten drang in Großbrittannien die Gotik in den Volksgeist ein, und zwar namentlich durch den Kirchenbau. Bezeichnend ist die Gestaltung kleiner Pfarrkirchen, da man sich eng an die vorhandenen Vorbilder hielt: Nicht über dem Ziel hinausliegende Vorbilder, die der Schaden der deutschen Gotik waren, sondern das Zweckmäßige, Erprobte oder zu Erprobende wurde erstrebt. Der Grundgedanke war hierbei, daß die Liturgie den Ausschlag zu geben habe. Das hängt eng mit der Umgestaltung der Staatskirche zusammen, die aus verstandesmäßiger Nüchternheit sich zu einer mystisch symbolischen Tiefe hinüberarbeitete, eifrig bemüht war, dem Sektenwesen dadurch entgegenzutreten, daß sie ihren Glanz und die Weihe ihrer Gebräuche mehr betonend, der Liturgie ein erneutes Augenmerk zuwendete. War die Romantik in Deutschland katholisch, so drängte sie in England auf ähnliche Bahnen, wie sie sich in der Hochkirche fast bis zur Verachtung der Reformation herausbildete; suchte man in Deutschland mit Hilfe herzlichen Vertiefens in die Stimmung der Bauten sie sinnbildlich fortzudichten, so machte man in England die Symbolik zum Gegenstand ernster Gedankenarbeit; und lernte aus ihr heraus das Alte zu verstehen, dem Neuen Gesetze zu geben; man kam dadurch zu einer klaren Grundform, die, den verschiedenen Anforderungen an eine fehlerfreie Kirche entsprechend, nun freilich nur durch Wiederholung weiter gesponnen werden konnte.

4165. Die gotische Schule.

Das Ziel wurde um 1850 erreicht, und zwar in vollendeter Weise durch das Zusammenwirken einer Reihe hervorragender Baukünstler und unter der Mitwirkung einer Schar von kunstbegeisterten Geistlichen. Die Formen waren anfangs noch vorzugsweise die der altenglischen Gotik, aber bald begannen die Architekten außer Landes nach neuen Anregungen zu suchen. Die in allen Gebieten der Kunst sich geltend machende Begeisterung für die malerische Schönheit des nördlichen Frankreich, führte zu einem starken Überwiegen der dortigen Formsprache. In jener Zeit, in der in der Normandie die englischen Genremaler die Pariser und Düsseldorfer Schule mächtig beeinflußten, machten dort Georg Gilbert Scott (geb. 1811 zu Gawcott, † zu London 1878), Norman Shaw (geb. 1831), W. E. Nesfield (geb. 1835, † 1888) ihre tief in die malerische Seite der Baukunst eindringenden Studien; den Weg wandernd, den der ausgezeichnete Architekturmaler Samuel Prout (geb. zu Plymouth 1783, † zu London 1852) durch seine meisterhaften, wenngleich romantisch gefärbten Darstellungen in Lithographie gewiesen hatte. Viollet-le-Ducs Bücher unterstützten diese Studien erfolgreich, George Edmund Street (geb. 1824, † 1881) erweiterte den Kreis der Vorbilder durch sein ausgezeichnetes Werk über die mittelalterliche Kunst Spaniens, so daß nun rasch die Gotik von der Nachahmung alter Werke, von ängstlicher Stilechtheit zur freien Beherrschung

der gesamten Leistung des Mittelalters und dadurch zu einer größeren Selbständigkeit in der Herausbildung des Eigenen gelangten. Dazu half der Umstand, daß die Gotik vielfach auch auf nichtkirchliche Bauten angewendet, sowohl für das Landhaus wie die öffentlichen Gebäude, ja selbst für so neuartige Werke wie Bahnhöfe, Museen, Universitäten mit ihren vielseitigen praktischen Anforderungen und Bedingungen, verwendet wurden. Mit der schematischen Übertragung der alten Formen allein war da wenig zu leisten; es bedurfte eines Herauswachsens neuer.

4166. G. G. Scott.

Der führende Meister war Scott, der eine große Zahl von Kirchen erneuerte und hierbei in der Art Viollets vorging: Auch ihm war das Ziel der Kirchenerneuerung, den Bau in seinen alten Zustand zu versetzen; ihn so auszugestalten, wie der ursprüngliche Entwurf ihn hervorbrachte oder hervorgebracht hätte, wenn nicht äußere Umstände dies verhinderten. Er stand hierin auf dem Standpunkt der Puristen, der Freunde der Stilreinheit, die in jedem späteren Einbau in das alte Bauwerk eine Schädigung von dessen künstlerischer Wirkung erblickten. Der Haß gegen das Neuere, eben Überwundene, eine der merkwürdigsten Erscheinungen im Kunstleben des 19. Jahrhunderts, ließ ihn völlig rücksichtslos gegen die Schöpfungen von 4 Jahrhunderten vorgehen, um das, was vor dem 16. Jahrhundert entstand, wieder ungetrübt zur Wirkung zu bringen.

4167. Scott in Deutschland.

Die außerordentliche Kenntnis der gotischen Formen verschaffte Scott in einem wichtigen deutschen Wettbewerbe den Sieg: Bei jenem für die Nikolaikirche in Hamburg (erbaut 1845 bis 1874). Hier erwies er sich den Deutschen entschieden überlegen in der Behandlung des Formalen, in der Kenntnis der vielerlei Gestaltungen, die das Mittelalter hervorgebracht hatte. Er gewann damit den Sieg über die so ungleich tiefsinnigere Arbeit des deutschen Gottfried Semper, indem er den romantischen Bestrebungen auch in der lutherischen Kirche entgegenkam. Denn in Deutschland wie in England suchte man nach der ästhetisch vollendeten Kirche, nach dem frommen Stil, den man selbst in lutherischen Kreisen bloß in der Zeit vor Luther zu finden für möglich hielt. Hatte doch damals König Friedrich Wilhelm IV. seinen Architekten Stüler nach England geschickt, damit er das dortige Kirchenbauwesen kennen lerne; hatte doch die Geistlichkeit in Verbindung mit Stüler, Hase, Leins und anderen Architekten 1856, 1860 und 1861 das sogenannte Eisenacher Regulativ aufgestellt, das Anschluß an die geschichtlich entwickelten christlichen Baustile, vorzugsweise an die Gotik als Grundbedingung für die Würde des christlichen Kirchenbaues forderte: die Kreuzform wurde als symbolisch bedeutsam empfohlen, der Chor und dessen Anlage nach Osten als notwendig betont, die Emporen nur dort, wo sie unvermeidlich seien, geduldet. Es wurde also im vollen Gegensatz zu der als unwürdig verurteilten Kunst des Protestantismus, die Kloster- und Bischofskirche der Zeit vor der Einwirkung der Bettelorden als das Ziel des neuprotestantischen Kirchenbaues hingestellt; und den Architekten wurde die Pflicht auferlegt, das alte Bauwesen mit den nicht in sie hineinpassenden liturgischen Anforderungen zu versöhnen; die Meßkirche zu einer Gemeindekirche umzugestalten, so gut es eben geht. Durch die Einseitigkeit des Idealismus war der deutschen Gotik die Lebensfähigkeit genommen worden. Hatte der Prinzgemahl Albert deutschen Einfluß nach London gezogen, so versuchte seine Tochter, die preußische Kronprinzessin Viktoria, englischen nach Berlin zu ziehen; ja es war sogar eine Zeitlang die Gefahr zu bekämpfen, daß Scotts englisch-gotischer Plan für den Bau des Berliner Domes und des deutschen Parlamentshauses zur Ausführung gewählt wurde.

Vergl. S. 745, N. 4277.

4168. Stilvolle protest. Kirchen.

4169. Die Gotik in England.

Freier entwickelte sich Scotts Art im nichtkirchlichen Bauwesen: Zwar das Albertdenkmal in London (begonnen 1862?), ein mächtiger Spitzturm über der offenen Halle, in der das Denkmal steht, ist ein ziemlich leeres Schaustück, dessen Vorbild, das Denkmal Walter Scotts in Edinburg (1840—1844, von M. Kemp), wesentlich vornehmer ist. Entscheidend wirkte

der Bahnhof von St. Pancras in London und die großartige Universität zu Glasgow (1868—1870), in der das malerische System des Entwurfes und die volle Beherrschung der gotischen Form zu klarer, vornehm abgewogener Wirkung führte.

Street fußte noch strenger auf den älteren Stilarten und drängte noch stärker auf malerische Anordnung: Sein Hauptwerk ist der Gerichtshof in Fleetstreet in London (1879 bis 1883), ein Meisterwerk hinsichtlich der Einzelbehandlung, aber nach der Klage ihrer Freunde das Grab der modernen Gotik wegen der allgemeinen Mißbilligung, die die Mängel der Grundrißlösung, die Überhäufung an malerischen Winkeln und Ecken hervorrief. William Burges (geb. zu London 1828, † daselbst 1881) gehörte zu denen, die wie Scott im Auslande der englischen Gotik Anerkennung schufen. Wie jener in Hamburg, so hat dieser 1856 in Ryssel den Sieg in einem Wettbewerb der Baukünstler aller Länder erfochten und auch sonst als Meister der Zeichnung, des leicht schaffenden Entwurfes Ruhm geerntet.

4170. Die Gotik in den Kolonien.

Die englische Gotik hat sich in allen Weltteilen festgesetzt. Die Universität zu Bombay ist Scotts Werk, der schöne italienisch-gotische Bahnhof daselbst (1888 vollendet) von F. W. Stevens, der venetianisch-gotische Präsidialbau von Wilkins. In der St. Pauls-Kathedrale zu Kalkutta suchte R. W. Forbes, im Stadthaus zu Bombay Stevens indische Bauformen einzuflechten. Aber im allgemeinen änderten sich die Formen auch in der Ferne nicht. J. A. Fullers Justizpalast in Bombay (1879 vollendet) könnte ebensogut in London stehen.

Nicht anders liegen die Verhältnisse in den Gebieten, in denen die englischen Kolonisten eigene Kunst nicht vorfanden, wie in den Vereinigten Staaten von Amerika und in Australien, oder wo europäische Vorarbeit schon geleistet war, wie durch die Franzosen in Kanada, durch die Holländer in Südafrika.

60) Die Romantik in der Malerei.

4171. Geschichtsmalerei.

Das Streben, geschichtliche Vorgänge auf Grund wissenschaftlicher Forschung im Gemälde wahr zu schildern, so wie sie sich einst abgespielt haben mögen, war den Franzosen von West, David und von deren Schulen überkommen: Die Revolution hatte sie gelehrt, sich selbst ernst zu nehmen, sich an sich selbst zu begeistern. Das Heldentum stand ihnen nicht mehr in unnahbarer Ferne, erschien ihnen nicht mehr lediglich in antiker Form glaubwürdig, sondern es lebte kräftig mitten unter ihnen. Die Maler der Geschichte Napoleons I. traten in den Vordergrund, Männer, die die Revolution durchgemacht, den Hauch der Weltereignisse auf sich selbst einwirken gespürt hatten.

4172. Die Maler des Grausens.

Die Maler der Schlachten voran: Die lebhafte Bewegung im Gegenstand zwang sie zu breiterer Pinselführung, die Darstellung der Vorgänge im Freien zu einer lebhafteren malerischen Auffassung. Man begann, sich wieder Rat bei den großen Koloristen zu holen. Antoine Jean Gros (geb. zu Paris 1711, † zu Ville d'Avray 1835) führte 1796 den Kampf Napoleons an der Brücke von Arcole vor; die Pestkranken zu Jaffa (1801) war ein zweites durchschlagendes Bild, dem bald mehr folgten: Große Darstellungen erschütternder Vorgänge, geschildert mit der die Zeit packenden Nervosität, mit einem Gefallen am Grausigen, an starken Gegensätzen: Den prächtig zur Schau gestellten Helden und den am Boden sich windenden Toten, Kranken, Verwundeten. Seinem malerischen Gewissen nach aber hielt er an der Davidschen Kunst fest, die er gerade in jenen meisterhaften Griffen ins volle geschichtliche Leben verlassen zu haben sich selbst anklagte. Theodore Gericault (geb. zu Rouen 1791, † zu Paris 1824) brachte die Romantik des Grausens erst in Fluß. Er bewältigte mit diesem die akademische Schule: Sein Floß der Medusa (1819) gab ihm Gelegenheit, nackte Menschen, Schiffbrüchige in einem Sturm verzweifelter Leidenschaft zu schildern:

Vergl. S. 670, N. 4063.

4173. Gericault.

Ein Riesenwerk, getragen von einem lebendigen neuen Geist innerer Ergriffenheit, eines starken Mitleids mit den Schmerzen Anderer; das Gegenteil zu all jener wohl abwägenden Ruhe, die die Klassik in den Werkstätten verbreitet hatte, um die Leiden schön, den Schmerz gemildert, den Tod tröstlich darzustellen. Neu war er für jene Zeit, nicht neu im Hinblick auf die Malerei des 17. Jahrhunderts. In raschem Schritte entwickelte sich diese Kunst weiter: Eugene Delacroix (geb. zu Charenton 1799, † zu Paris 1863) schuf 1822 seine Barke des Dante, 1821 sein Gemetzel auf Chios und vollendete damit die französische Romantik: Vor allem lehrte er wieder die Farben behandeln: Der jener Zeit geistesverwandteste Meister, der Maler der blutigen Reformzeit, Rubens, kam aufs neue zu Ehren in der Gewalt seiner Pinselführung und seiner Kraft der Darstellung der Bewegung der im Bilde sich abspielenden Handlung. Durch Delacroix' Vorbild wurde Paris die Stadt, in der ein Künstler arbeiten mußte, wollte er malen lernen, nachdem vorher David sie zur Heimat aller im höheren Sinne aufgefaßten Zeichnung gemacht hatte. Beider Meister Geist schwebt noch heute über dem französischen Schaffen. Zu der Schulung, die von der Pariser Akademie ausgeht und das Jahrhundert malerisch beherrschte, wurde durch sie der Grund gelegt. Ihnen dankt Frankreich im wesentlichen sein Übergewicht über die Nachbarländer bis zum Ende des Jahrhunderts.

4174. Delacroix.

Vergl. S. 370, N. 3210.

Delacroix schilderte wohl in einem Bilde die Pariser Revolution von 1830. Sein eigentliches Schaffensgebiet liegt aber zumeist außerhalb der Zeit und des Lebenskreises, in dem er selbst wirkte. Die Gegenwart blieb zunächst fast allein den Schlachtenmalern überlassen. Denn das Heer hatte gelernt, seinen Ruhm in sich, nicht in Vergleichung mit den Thaten der Soldaten Cäsars und Alexanders zu suchen; es wollte sich bei der That geschildert sehen, nicht in allegorischer Umhüllung.

4175. Schlachtenmaler.

Es gelang aber den Schlachtenmalern nicht ohne weiteres, die Vorgänge glaubwürdig zu schildern. Sie schwankten im Standpunkt, indem sie bald den des leitenden Feldherrn, bald jenen des mitfechtenden Soldaten wählten; dort wurden sie steif, wollten eine fast kartenmäßige Übersicht über die Truppenbewegung geben; hier verloren sie sich in den Vorgang nicht erschöpfende Einzelheiten. Das Vorbild der alten Meister störte auch sie: Sollte man wie Bourguinon oder wie Wouwermann malen oder gar in der Art von Michelangelos Karton? Die Akademie rühmte die letzte Art: Der Mensch in seiner Größe, die vollendete Gestalt war ihr das Ziel: Die neue Kampfweise der Tausende, mit fernwirkenden Geschossen, bot aber dieser Kunst keine Handhabe. Die Völker wollten den entscheidenden Vorgang, die Heldenthaten der Massen sehen: Horace Vernet (geb. zu Paris 1789, † daselbst 1836) wurde der Verkünder des französischen Schlachtenruhms. Die Galerie zu Versailles besitzt riesige Werke seiner Hand: Sie erzählen die französische Kriegsgeschichte im lauten Ton des Ruhmredners, die Thaten des Heeres im Stil der Kriegsberichte jener Zeit, im Bewußtsein unerhörten Heldentums. Dagegen trafen Nicolas Toussaint Charlet (geb. zu Paris 1792, † daselbst 1845), Auguste Marie Raffet (geb. zu Paris 1804, † zu Genua 1860), Hippolyte Bellange (geb. zu Paris 1800, † daselbst 1866) und andere den französischen Soldaten auch von seiner menschlichen Seite und schilderten seinen seelischen Anteil an den Kämpfen der großen Zeit, nicht ohne auch ihrerseits gern in eine Großsprecherei zu verfallen, die den Bewunderern der napoleonischen Zeit mehr noch als den Mitlebenden eigen war. Sobald jene Zeit historisch geworden war, erschien sie besser zur Verwirklichung geeignet.

4176. Die Große Kunst.

Aber noch galt die Schlachtenmalerei lange Zeit als eine Kunst, die höchsten Anforderungen nicht genügen könne: Die in ihr wirkende Notwendigkeit, auf die hier oft grausige Wirklichkeit Rücksicht zu nehmen, störte die ästhetisch Gebildeten in ihrer Würdigung. Höher galt jenes geschichtliche Gemälde, in dem man einen zeitlich entlegenen Gegenstand behandelte, nicht

die Geschichte, die man mitzuerleben gezwungen war, und die so oft dem gebildeten Bürgertum die bittersten Enttäuschungen bereitete. Dagegen hatte der Nationalitätengedanke tiefe Wurzeln geschlagen. Man war überall bemüht, sich an der eigenen Geschichte zu neuem Aufraffen zu begeistern. Die Fürsten und Staaten begannen wieder, die Förderung der Kunst als ihre Pflicht anzusehen: Neben dem Eifer im Aufstellen von Bildsäulen ging ein solcher her, der auf eine Große Kunst hinwies; auf eine Kunst, die im Inhalte bedeutend sein und deren Bilder auch räumlich dem entsprechen sollten. Man wollte auch in Frankreich im Sinn der alten Italiener weite Wände mit den Schilderungen der herrlichsten Thaten, sich zum Ruhm, den Mit- und Nachlebenden zur Anfeuerung schaffen; die Kirchen, die staatlichen Bauten, die Rathäuser, Schlösser und Museen sollten von den Vorgängen erzählen, die sich in ihren Mauern, in ihrer Umgebung abspielten: Nicht mehr Hellas und Rom wollte man nachahmen, sondern im eigenen Volk die packenden Anregungen suchen. Das wies vor allem auf Inhaltlichkeit in der Kunst und auf eine Wahrheit, die im wissenschaftlich richtigen Wiedergeben des Thatortes, der Kleidung, der Persönlichkeiten sich äußerte. Die Stärke der Einwirkung auf den geschichtlich Gebildeten und auf den zur Vaterlandsliebe oder zur Treue gegen den Fürsten zu Begeisternden entschied bei der Beurteilung der Bilder. Es war das derselbe Geist, der nach den Sprüchen des Tridentiner Konzils die Wahrheit der Bilder in der Treue gegen die kirchliche Lehre suchte.

4177. Der Postraffaelismus.

Die Künstler hatten aber noch ein weiteres Ziel. Mit der Rückkehr zur eigenen Geschichte, mit der Vertiefung in die Renaissancezeit war der Sinn für Farbe wieder gekommen. Die koloristische Seite des Schaffens trat in den Vordergrund. Nicht die Natur wurde die Lehrerin, sondern die glänzende Art anderer Zeiten, die Natur zu sehen, wurde nachgeahmt. Rubens und Tizian, Tintoretto und Velasquez rangen sich wieder, nachdem sie der Antike und Raffael gewichen waren, in den Vordergrund der Beachtung: Das Leidenschaftliche, Sichere, Breite, Gewaltsame ihrer Kunst fand begeisterte Anerkennung: Malen können, wie die Alten, ward das Ziel der Maler nach so langer Kasteiung in der reinen Form. Dem Präraffaelismus setzte sie nun die nachraffaelische Kunst entgegen; dem schüchternen Zurückweichen vor der reifsten Form der Malerei das volle Hineingreifen in diese. Die Erregung der Zeit, die in allen Landen zu heftigen revolutionären Zuckungen führte, äußerte sich in der Kunst wie in der Politik in verschiedenen Ländern verschieden. Ruhiger in den germanischen, stürmischer in den romanischen Ländern. Hier forderte sie vom Gegenstand das Nervenpackende, das in Aufregung Versetzende, das Erschütternde. Sie schwelgte im Sinne der Kunst der katholischen Gegenreform im Grausigen: Die glänzendste, leuchtendste, volltönigste Farbe, den größten farbigen Reiz wollte man verbinden mit der Schilderung der Vernichtung, mit den furchtbarsten, Tod und Verwüstung bringenden Ereignissen. Eine bisher nie gesehene Kunst wurde herrschend und aufs höchste gefeiert: Man malte die Weltgeschichte. Man durchsuchte ihre Lehrbücher nach Ereignissen, in denen sich solche packende, dramatische Augenblicke boten: Die Größe des Vorganges, die Tugenden des Dargestellten, die Bedeutung für die Zukunft, der Ausblick in die Vergangenheit, die Beziehung zu anderen Begebnissen wurde in das Bild hineingelegt, eifrig von den Kunstfreunden darin gesucht. Die Maler mußten geschichtlich gebildet sein, um schaffen zu können; sie mußten viel mehr wissen, als irgend einer ihrer Genossen früherer Zeit. Sie mußten vor allem das die Menschen Anregende aus der Weltgeschichte finden, das, was sie zur Zustimmung mit dem im Bilde Gefeierten, zum Mitleid mit dem Unterliegenden bringt; das, was im Sinn der dramatischen Gerechtigkeit das Gefühl der Beschauer befriedigte, indem es erschüttert und doch wieder befreit. Sie mußten den Ort der Handlung genau aufnehmen, die Geschichte der Kleidung in die Einzelheiten verfolgen; sie mußten die Nebengestalten so handeln lassen, daß der Gleichgelehrte alsbald er-

kenne, welcher Partei, welchem Glauben, welcher Volksklasse sie angehören. Das Bild sollte nicht der eigenen Zeit, sondern ganz der dargestellten, geschichtlichen gemäß, stilvoll sein, ja es sollte die eigene Zeit verleugnen.

So viele Maler und so viele Völker an dieser Aufgabe arbeiteten, so sind die Ergebnisse unter sich kaum zu unterscheiden. Nur das höhere oder geringere malerische Können giebt einen Maßstab unter ihnen ab. Während zur Zeit des Entstehens sich die Parteien der Gegenwart an den Darstellungen gleicher Parteien in der Vergangenheit erhitzten, das Bild nach der in ihm waltenden geschichtlichen Gerechtigkeit priesen oder verdammten; sieht man heute nur die wunderliche Flucht aus der eigenen Welt in eine wissenschaftlich zusammengestellte; man empfindet die Entlehnung des eigentlich künstlerischen Inhaltes, das in seinem Grundwesen unkünstlerische, weil gelehrte Schaffen.

4178. Englische Anregungen.

Die Anregung ging wieder von England aus. Dort schuf **John Opie** (geb. zu St. Agnes in Cornwallis 1761, † zu London 1807) schon seit 1786 große geschichtliche Bilder aus der schottischen Geschichte, in denen er furchtbare Unthaten mit aller Kraft der Farbe und des sachlichen Vortrages zur Anschauung brachte: Die Ermordung Jakobs I., die Mörder des Sängers Rizzio. Die packende Wirkung wurde unterstützt durch vertiefte geschichtliche Wahrheit. Die Arbeiten der Altertumsfreunde, der größere Umfang an Kenntnissen der Formen der alten Kunst, Tracht, Sitten machte sich dieser cornische Maler zu eigen, um desto sicherer seine Wirkung zu erzielen. Es scheint das Keltenblut zu sein, das in der Heftigkeit des Empfindens, das in dieser Kunstart zum Ausdruck kam.

4179. Etty.

Sie blieb zunächst ohne weitere Folge. Die schottische Romantik, der Ossian-Ton, verdrängte mit ihren vorwiegend lyrischen Klängen die gewaltthätige Weise Opies. In der Behandlung der Farben übertraf ihn **William Etty** (geb. zu York 1787, † daselbst 1849): Gottes glorreichstes Werk, das Weib, zu malen, war sein Ziel. Er wollte wieder lebendiges Fleisch darstellen, nachdem so lange getönte Statuen nachgeahmt worden seien. Und dadurch erweckte er einen Sturm der Abscheu bei den Prüden und der Bewunderung bei den Lebensfrohen. Die von ihm verwendeten chemischen Farben verhinderten in ihrem raschen Verfall, daß seine Bilder jetzt noch abgeschätzt werden können. Auf seine Zeit aber haben sie durch ihre wunderbar leuchtenden Töne, ihre an Rubens mahnende Kraft berauschend gewirkt. Die Franzosen Gericoult und Delacroix haben zweifellos manches von Etty gelernt. Diese nun brachten in raschem Fortschritt die Kunst des Malens wieder auf die Höhe. **Richard Parkes Bonington** (geb. zu Arnold bei Nottingham 1801, † zu London 1828) gehört hierbei zu den einflußreichsten Vermittlern: Er malte zuerst die französische Geschichte, die Kostüme und Menschen nach den alten Bildern in den Schlössern, sowohl in geschichtlicher wie in farbiger Absicht sich an das Alte anlehnend. Überall begann man nun nach neuer Anregung zu farbigen Versuchen zu forschen. Delacroix ging 1832 nach Marokko und lernte dort die Farbe in ihrer höchsten Kraft in der Natur sehen. Die Romantik der arabischen Welt begann die Künstler zu ergreifen: Denn hier war sie noch lebendig, hier ragte die alte Zeit in die Gegenwart hinein: Leidenschaft, Trotz, blutiger Ernst und heiterste Pracht, bunte Kleidung, freie ungezwungene Beweglichkeit. Namentlich aber packte die Franzosen ihre kalte Grausamkeit; die Freude an dieser wurde zur wildesten Form der Zeitnervosität! Dazu eine koloristische Kraft, deren Ziel über die einfache Wahrheit hinausging und die stark gepfefferte Kost durch farbige Reize noch würziger machen wollte. Die den Künstlern geöffneten Galerien, die immer leichter sich bietende Gelegenheit zum Reisen ließ sie bald die Kunstgriffe aller Schulen auf ihrer Palette ansammeln, so daß jede benützt werden konnte, wenn auch keine erreicht wurde: In Paris wirkten neben Delacroix seiner Zeit als Maler, als Darsteller, als Schilderer der Weltgeschichte eine Anzahl gleichmäßig gefeierte Meister: Der vornehme, gebildete, sorgfältig arbeitende, aber einer packenden Kraft, eigener

4180. Paris als Lehrstätte.

Größe entbehrende Paul Delaroche (geb. zu Paris 1797, † daselbst 1856), dem es gelang, die geschichtlichen Begebenheiten klar, sorgfältig, mit der Geschicklichkeit eines guten Theaterleiters zur Wirkung zu bringen. Neben ihm wirkten die Meister, die vorzugsweise als Lehrer berühmt wurden: Michel Martin Drolling (geb. zu Paris 1786, † 1851), Francois Edouard Picot (geb. zu Paris 1786, † daselbst 1868), besonders Lehrer der Engländer in Paris, Charles Gabriel Gleyre (geb. zu Chevilly 1806, † zu Paris 1874), Louis Etienne Watelet (geb. zu Paris, † 1866) und neben diesen die drei bedeutendsten: Leon Cogniet (geb. zu Paris 1794, † daselbst 1880), Nicolas Robert-Fleury (geb. zu Köln 1797, † zu Paris 1890), Thomas Couture (geb. zu Senlis 1815, † zu Villiers le Bel 1879). Alle erlebten als Maler durch ihre Geschichtsbilder ihre großen Tage und erfüllten ihre Mitlebenden mit dem Empfinden, daß nun den besten Kunstzeiten Gleichwertiges geschaffen werde. Der letzte Inhalt aller dieser Bilder war ein Widerspruch gegen hemmende Fesseln, jener Ruf nach Freiheit, der auch das ganze Schrifttum der Zeit durchhallte. Man wählte die Zeiten zum Vorwurf, die anders geartet waren als die eigene, um sie als besser, nachahmenswert zu schildern. Das auch in Coutures Römische Orgie, in Robert-Fleurys Letztem Tag von Korinth, in denen das Schöne in der Zerstörung mit der Stimmung der Niobidengruppe dargestellt ist. Man bewunderte Zeiten von so gewaltigem, in Schönheit sich vollziehendem Laster; den Maler reizte es vor allem, die Sinnlichkeit zu schildern; er deckte sich hinter dem Strafgericht, das er über sie hereinbrechen ließ oder dessen Kommen er andeutete; wie er sich hinter der geschichtlichen Treue deckte, um die Schönheit des Weibes darzustellen: Wohl in der Art des Correggio und der Venetianer, nicht aber in deren vornehmer Gelassenheit und breiter Kraft des sinnlichen Empfindens.

4181. Die Überlegenheit von Paris.

Die strebsamen Kräfte aller Völker drängten sich dieser Schaffensart zu: In den 40er bis 70er Jahren wurde Paris gerade durch die Geschichtsmalerei unbedingt die Hochschule der Kunst, wie wohl kaum zu einer anderen Zeit: Es war die Zeit Napoleons III., der politischen Überlegenheit der Franzosen und des höchsten Glanzes ihrer Hauptstadt. Ihr weltmännischer Zug galt überall der nach Befreiung vom Zwang enger gesellschaftlicher Sitten drängenden Jugend als ein Merkmal vorbildlicher Größe; man setzte der Spießbürgerei zu Hause die vornehme und anmutige Sündhaftigkeit, die Ungebundenheit des Pariser Daseins rühmend entgegen; man sah, wie trotz aller inneren Schäden das Land aufblühte, der Glanz an der Seine mehr und mehr Europa blendete; man sah, wie dort große Geschichte gemacht wurde, wie das lockere, lebensfrohe, kunstreiche Frankreich in allen Lebensgebieten an der Spitze der Bildung schreite. Es half der deutschen Ästhetik nichts, daß sie die Fehler der französischen Kunst gegen ihre Lehre nachwies; daß sie den Franzosen vorwarf, sie seien unfähig, den höheren Geistesstand deutscher Kunstgelehrsamkeit zu begreifen. Auch in anderen Ländern kümmerte man sich wenig um die Grübeleien, die bei uns immer tiefer sich in idealistische Unkunst verbohrten. Die Maler aber zogen in hellen Haufen nach Paris.

4182. Antwerpen.

In gemessener Entfernung hielt Antwerpen mit Paris Schritt: Hier hatte Gustav Wappers (geb. zu Antwerpen 1803, † zu Paris 1874) seit dem Beginn der Bewegung von 1830 leidenschaftliche historische Darstellungen zu schaffen begonnen. Man sah in ihm einen Helden, der seine politischen Überzeugungen durch die Kunst aussprach: So malte er denn auch die Revolution selbst. Neben ihm Nicaise de Keyzer (geb. zu Santvliet 1813, † zu Antwerpen 1887), Louis Gallait (geb. zu Doornijk 1810, † zu Brüssel 1887), Edouard de Biefve (geb. zu Brüssel 1809, † daselbst 1882), Männer, die dadurch die Welt in Erstaunen setzten, daß sie das wieder zu erlernen vermochten, was die klassische Periode als wertlos fortgeworfen hatte, nämlich die Kunst der Farbe. Antoine Joseph Wiertz (geb. zu Dinant 1806, † zu Brüssel 1865) begann mit der Leidenschaft eines Volks-

redners und mit dessen schwulstiger Breite in Riesenbildern der Welt und ihren Verbrechen einen Spiegel vorzuhalten. Die kühne Überschwenglichkeit, mit der er Dinge zu malen wagte, die über die Wirklichkeit hinaus in das Gebiet des Gespenstigen griffen, seine breite Mache, die ausgesprochene Lehrhaftigkeit seiner Vorwürfe schufen ihm viel Anfeindung und viel begeisterte Zustimmung, die freilich mehr den Gegenstand als die Kunst betrafen. Aber er hatte doch das Verdienst, eine tiefere künstlerische Erregung und durch diese Ansätze zu neuem Leben geboten zu haben.

4183. Brülow.

Auch in ferneren Ländern zeigten sich eigenartige Regungen. Eine merkwürdige Erscheinung dieser Zeit ist der Russe Karl Pawlowitsch Brülow (geb. zu Petersburg 1799, † bei Rom 1852). Sein Untergang von Pompeji (1833) wurde in Italien gemalt und zeigt vielerlei Anklänge an die Franzosen und Italiener, an David oder Camuccini. Aber das Riesenbild ist doch auch in der eigentümlichen Farbe, in der romantischen Stimmung nicht ohne Eigenwert. Durch ihn kam eine ins Große strebende, mehr und mehr der französischen sich angliedernde Kunst in Rußland auf, die auch dort die Ansätze zum Realismus rasch in den Schatten stellten, wie sie das Sittenbild und die Landschaft hervorgebracht hatten.

Vergl. S. 666, M. 4049.

4184. Haydon.

England brachte in Benjamin Robert Haydon (geb. zu Plymouth 1786, † zu London 1846) einen verwandten Künstler hervor. Auf gewaltigen Bildern von breiter Mache, in klassischer Form bei heftig bewegtem romantischem Geist wollte er eine neue, packende, große Kunst gebären. Aber London lehnte die Haydonschen Bilder ab, nachdem die erste Verblüffung vorüber war. Wiertz und Brülow kamen zu hohen Ehren, Haydon starb im Elend. Das brittische Leben hatte zu seinem Glück keinen Raum für die großsprecherische Phrase selbst eines so geistvollen Künstlers.

4185. Die Düsseldorfer.

Vergl. S. 695, M. 4128.

In Deutschland nahm das, was man damals Realismus nannte, von Düsseldorf seinen Ausgang, seit Schadow dort Direktor geworden war (1826). Verschiedene Strömungen trafen zusammen. Zunächst kam über Berlin, woher die Mehrzahl der Schüler Schadows eintraf, ein guter Teil der Schule Davids, die Wach dorthin übermittelt hatte. Dann waren Nachklänge aus der Schule Krahes, also der Mengsschen Richtung, nicht überwunden. Die nordische Heimatskunst hatte schon ihre Vorboten nach Düsseldorf gesendet; in Schirmer und Achenbach zeigten sich Ansätze einer der englischen Landschaft verwandten freieren Stellung der Natur gegenüber. Die Rheinländer folgten daher Schadow nur insofern, als sie katholisch empfanden, und insofern, als sie idealistisch gesinnt waren. Schadow wollte Raffaels Malweise nicht missen; er nahm die Lehre wieder auf, daß die großen Meister aller Zeiten die Mittel zum Aufbau einer neuen Kunst zu liefern hätten und daß diese um so besser sein werde, je mehr sie dem Fürsten der Kunst sich nähere.

Vergl. S. 765, M. 4338.
Vergl. S. 634, M. 3945.

So schufen denn seine Schüler, und zwar gerade die anfangs gefeiertsten, Eduard Bendemann (geb. zu Berlin 1811, † zu Düsseldorf 1889), Julius Hübner (geb. zu Öls 1806, † zu Loschwitz 1882) und andere, in Geist und Form, die jenen des Mengs nahestehen; ihnen fehlte aber viel an Mengs' Können. Daher entstand eine akademische Kunst, die nur zu rasch in kaltes Receptewesen verfiel und die ihre stärkste Stütze im Wissen, in der Bildung des Malers sah. Nicht was er war, sondern was er in der Schule, aus Büchern gelernt hatte, war schließlich das Entscheidende. Reicher entwickelte sich das Schaffen jener, die in der eigenen Zeit sich Rat suchten. So das Karl Friedrich Lessings (geb. zu Breslau 1808, † zu Karlsruhe 1880), dessen Darstellungen aus der Geschichte der Religionskämpfe einst Stürme der Begeisterung und Verurteilung erweckten, den frommen Katholiken um des Inhaltes, den Malern idealer Gestalten um der realistischen Formen, den ästhetischen Asketen im Geist des Cornelius eine Versündigung an der in der Abstraktion großen deutschen

Kunst erschienen, während sie doch gegen die malerischen Auflehnungen wider den Geist der Davidschule, wie sie Delacroix bot, nur als matte Versuche erscheinen. Gnädiger erging es dem Amerikaner Emanuel Leutze (geb. zu Gmünd 1816, † zu Washington 1868). Auch seine Bilder, zumeist Darstellungen der Befreiungskriege Amerikas, wirkten zunächst durch den Inhalt, als politische Kundgebungen im Geist des Liberalismus; aber nach der langen klassizistischen Dürre und Farblosigkeit auch wie Offenbarungen der Farbe und Zeichnung. Denn man sah doch das Streben, wirkliche Menschen an Stelle der akademischen Schemen zu bilden; man erkannte aus der historischen Ferne, in die die Bilder versetzen sollten, das gegenwärtige Dasein heraus; man konnte in ihnen sich selbst wieder finden.

4186. Wilhelm Kaulbach.

Von jenem Realismus, den Delacroix anstrebte, war man in Deutschland noch weit entfernt. Die höchste Anerkennung fand Wilhelm Kaulbach (geb. zu Arolsen 1805, † zu München 1874), in dem sich manche Züge des Cornelius mit jenen der Düsseldorfer vereinten. Vor allem war er aber darin anders geartet, daß er nicht mehr romantisch im kirchlichen Sinne dachte, sondern dem Geschlecht von Liberalen aus den 30er Jahren angehörte. Er schuf geschichtliche Bilder, die nicht wahr zu sein strebten im Sinne des Tiepolo, nämlich hinsichtlich der realen Kraft der Farbe und des Tones; nicht wahr im Sinne Wests, nämlich echt hinsichtlich der Kleidung, der Nebendinge, des geschichtlichen Vorgangs; sondern die eine besondere Wahrheit idealistischer Art erstrebten: Sie sollten der erhöhten Vorstellung gemäß sein, die der gebildete Künstler vom Vorgange im Hinblick auf seine philosophische Bedeutung gewann. Diese Gedankentiefe ist freilich nur für gleich sorgfältig Unterrichteten, für die in jene Philosophie Eingeweihten verständlich. Das was der Unbefangene sieht, sind zumeist abständig gewordene formale Nachahmungen aus den Werken vergangener Zeiten. Die großen Kartons und Bilder aus der Geschichte: Die Hunnenschlacht (seit 1834), die Zerstörung von Jerusalem, denen sich dann die viel gefeierten Wandgemälde im Treppenhaus des Berliner Museums (seit 1847) teils klassischen, teils romantischen Inhalts anschlossen, bezeugen dies. Es war das Entscheidende für den im Sinn der Caracci und des Lebrun großzügig aufbauenden Meister die geistige Beziehung des Vorganges zu den großen Augenblicken und den wichtigsten Wandlungen in der Weltgeschichte. Durch den Inhalt, den er mit Geist wählte und vortrug, wollte er auf die Beschauer anregend wirken. Er erkannte auch, daß die künstlerische Leistung wahrheitlicher sein müsse, als in der Schule des Cornelius üblich, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Er verließ, gleich den Düsseldorfern, die Freskomalerei, um sich verwandten, farbenkräftigeren Malweisen zuzuwenden; er legte mehr Gewicht auf das Malen selbst. Aber gerade hiermit lenkte er die deutsche Kunst von ihrer eigentümlichen Art ab und in das Fahrwasser der nach der malerischen Seite hin weit überlegenen Franzosen. Das jüngere Geschlecht der Künstler folgte ihm so wenig wie dem Cornelius, sondern zog nach Paris und Antwerpen. Seine Farbe, einst als realistisch von den Älteren verketzert, wurde von den Jüngeren als unwahr und flau verhöhnt; seine schönzeichnerische, klassisch-akademische Behandlung der Figur dagegen entzückte die Massen und ließ den überaus Geschickten noch lang als einen großen Mann gelten, während schon überall sich der Abfall von ihm vorbereitete; zunächst unter den Künstlern, langsam im Volke, zuletzt bei den wissenschaftlich Verbildeten.

4187. Die kirchliche Malerei.

Immer noch bot die kirchliche Malerei beider Konfessionen breite Bettelsuppen. Die Geistlichen und Idealisten wollten jene vor kurzem wieder aufgenommene mittelalterliche Tradition nicht lassen; sie forderten mit einer an den griechischen Katholizismus mahnenden Strenge vom Kirchenbilde augenfällige Gläubigkeit und Schönheit; damit hinderten sie die Künstler eigene Empfindungen darzustellen; man zwang sie immer wieder aufs neue ins Joch der Nachahmung fertiger Kunstwerte. Dies Gebiet blieb den ernsteren, gewissenhafteren Künstlern dadurch fast ganz verschlossen. Das neugeartete religiöse Empfinden

durfte sich eben nicht bethätigen, wollte es nicht einen Sturm der Entrüstung wecken. Es mußten daher in der Geschichte neue Stoffe gesucht werden, in denen eigenartiger Darstellung ein minder geschlossenes, minder hart und urteilslos ablehnendes Schönheitsempfinden entgegentrat.

Die gewaltigste Kraft unter diesen Suchenden war nach der jetzt gültigen Schätzung Alfred Rethel (geb. zu Diepenbend 1816, † zu Düsseldorf 1859). Die Zeitgenossen sprach seine ernste, herbe, eigenartige, wuchtige Kunst nur wenig an. Rethel setzte bei Cornelius' Jugendarbeiten ein, um bei durchaus selbständigen Ergebnissen zu enden. Seine Fresken zur Geschichte Karls des Großen im Kaisersaal zu Aachen (seit 1841) sind im Entwurf und in der Zeichnung von einer Frische, von einem echt künstlerischen Schwung, der sonst der Zeit abging. Eine große Reihe von gehöhten Bleistiftzeichnungen (der Hannibalszug), mehrere in Holzschnitt vervielfältigte Blätter (der Tod als Erlöser, der Totentanz 1848) haben eine Gewalt der Empfindung und einen erschütternden Ernst, wie ihn sonst die Deutschen kaum wieder erreichten. Ein zweiter war Karl Rahl (geb. zu Wien 1812, † daselbst 1865), der in seiner Jugend alle Kunststädte Europas bereiste und sich dadurch über den Stand des Malens in Deutschland Klarheit verschaffte: Er wußte, daß es mit dem Inhalt und mit dem Zeichnen allein nicht gethan sei, sondern daß die Farbe das entscheidende Ausdrucksmittel darstelle. Ein Mann von stürmischer Leidenschaftlichkeit, erfaßte er seine Aufgaben nicht verstandesmäßig, sondern malte mit breitem Pinsel Bildnisse wie Geschichtsbilder und wurde somit hinsichtlich der Technik einer der wichtigsten Anreger in Deutschland. Als der dritte sei hier Moritz von Schwind (geb. zu Wien 1804, † zu München 1871) genannt. Wien bot seiner sinnlicheren, aus dem Herzen geborenen Kunst einen besonders günstigen Boden: Die Stadt Beethovens, die Stadt einer, wenn auch politisch zahmen, so doch lebendigen, freudigen, breit sich entwickelnden Geselligkeit; der Mangel an Bildung, an jener klügelnden Besserwisserei, der die Wiener den Fortgeschritteneren als Phäaken erscheinen ließ, machte thatsächlich, daß sie einem eigentlichen Kunstleben näher standen als etwa die Athener an der Spree. Schwind war in der entgegengesetzten Richtung Ausdruck des deutschen Wesens, wie der gedankentiefe und gestaltungsstrenge Rethel, wie der kühnsinnliche und farbenfreudige Rahl: Seine feine, treuherzige Sinnigkeit, seine ungekünstelte Anmut und eine aus der Tiefe einer warm empfindenden Seele hervorbrechende gute Laune machten ihn zum rechten Erklärer des deutschen Märchens, das damals gerade die Brüder Grimm dem deutschen Volke wiederschenkten; er wurde zu einem Meister des Volksliedtones, der in der Dichtung so mächtig die Seelen bewegte. Neben meist kleinen Ölbildern sind einige Bildreihen (Sieben Raben 1857, Leben der heiligen Elisabeth als Fresken in der Wartburg 1853—1855) seine bekanntesten, anmutigsten Werke.

4188. Rethel.

Vergl. S. 664, N. 4043.

4189. Schwind.

Ein Geistesverwandter Rethels und Rahls war der jüngere Anselm Feuerbach (geb. zu Speyer 1829, † zu Venedig 1880), der noch einmal die klassische Anschauung der Deutschen von der Antike in großen, durch Inhalt und Stimmung redenden Bildern zur Anschauung bringen, durch sie die Zeiten höchster Schönheit neu vorleben lassen wollte. Die Schulung hierzu holte er sich in Paris. Aber er strebte dennoch die Farbe zu überwinden, er kehrte in Italien zu einem dem Fresko verwandten Ton zurück, wünschte statt des Funkelns der Farbe aus der Tiefe eine einheitliche helle Tönung. Dazu war er Zeichner von großem Stilgefühl und vornehmer Auffassung, die viel zu selbständig war, um der in flachem Idealismus verkommenen Zeit nicht als widerwärtig zu erscheinen. Ein ähnlicher Geist war Friedrich Geselschap (geb. zu Wesel 1835, † zu Rom 1898), dessen Hauptwerk, die Bilder der Ruhmeshalle in Berlin, bei unzweifelhafter Größe der Auffassung an Belastung mit Allegorischem und Befangenheit im Cornelianischen Stil leidet.

4190. Feuerbach.

Die Stellung zur Antike war eine ganz veränderte. Man dichtete nicht mehr in ihrem Geist, sondern suchte sie darzustellen. Früh begann Louis Hamon (geb. zu Plouha 1821, † zu S. Raffael 1874) sie mit frischer Laune zu behandeln, etwa die alexandrinische Schule nachempfindend; das klassische Geschichtsbild beschäftigte sich nicht mehr mit der Darstellung dessen, was die Antike selbst schilderte, mit den Göttern und Helden der Sage, sondern mit den Vorgängen der griechischen Volksentwicklung. Männer wie Couture, wie Feuerbach wollten dem nachdenklichen Beschauer das vergangene Leben jener Menschen vorführen, aus dem so viel Schönes hervorging, nicht aber dieses Schöne selbst wiederholen. Man sah wohl ein, daß man ernsthaft eine Götterwelt nicht schildern könne, an die man nicht glaubte. So wurde denn aus der klassischen Dichtung der geschichtliche Roman im Sinne eines Bulwer. Und aus der Darstellung der alten Vorgänge im Sinne moderner Empfindung entstand die Teilnahme für das Kleinleben der Griechen und Römer: Man liebte es, sich in jene Menschen zu vertiefen, die einst schönere Zeiten sahen, und ihr Dasein nachzuleben. Man freute sich, die zeitlich so Fernen aus der Nähe in ihrer Alltäglichkeit durch Vermittlung der Künstlerhand kennen zu lernen; ihr Wesen durch Eindringen in ihr Tagesleben zu begreifen. Das Geschichtsbild wurde zum archäologischen Sittenbild. Gustave Boulanger (geb. zu Paris 1824, † daselbst 1888) hat in diesem Sinne fortgearbeitet, den später Raphael Collin (lebt in Paris), Joseph Coomans (geb. zu Brüssel 1816, † 1890) und andere weiter bildeten. Den meisten Malern war es bei der Antike aber zunächst um die Nacktheit zu thun: Sie führte sie aus dem Malen bunter Stoffe zu dem des menschlichen Körpers. In den Bildern, die nun entstanden, ist der Gegenstand zurückgedrängt, um der Darstellung volleren Raum zu gewähren: Diese aber suchte vor allem Schönheit. Nicht mehr jene des David oder des Thorwaldsen, sondern eine solche, die vor dem lebenden Modell empfunden war und die der Beschauer als modern erkannte. Namentlich um das nackte Weib drehte sich das Ringen. Dies darzustellen, daß man des frischen Lebens sich erfreue und daß doch ein Hauch von Naturferne darüber liege, so daß es nicht sinnlich wirke; das war die auf der Scheide des Messers hinschreitende Aufgabe der Maler. Die Naturferne, das Ideale in diesen Gestalten erweist bei näherem Hinschauen sich fast immer als Annäherung an die alten Meister. Durch diese wurde die Natur zum Kunstwerk; so erschien das Gemeine besiegbar, das hinter der verschleierten Sinnlichkeit sich verbarg. Man suchte nach Entschuldigungen, um das Bild des nackten Weibes zu erklären: Es mußte eine seine Entkleidung erzählende Geschichte vorgebracht werden: Sie war eine meerentstiegene Venus oder eine Susanne im Bade, eine geraubte Sklavin oder eine allegorische Gestalt. Auch Mittelalter und Renaissance hatten solche Mittel benützt: Die Even und heiligen Sebastiane verdanken gleichen künstlerischen Grundgedanken ihre Entstehung: Auch sie sind Darstellungen des Modelles; malerische Ergründungen der Eigenschaften des darzustellenden Gegenstandes; Versuche in der Feinheit der Tonunterscheidung von blühendem Fleisch in der Lösung jener schwersten und lohnendsten Aufgabe des Malens. Nun aber kam doch ein Neues hinzu: Die Sinnlichkeit, die doch ein starker, schöner, zur Erhaltung des Menschengeschlechtes notwendiger, also gottgegebener Zug unseres Wesens ist, sollte in gesellschaftlich guter Form auftreten. Sie sollte nicht als Lüsternheit erscheinen, sondern mit der Vollkraft der Griechen und Venetianer. Aber die Zeit und Paris empfanden nicht einfach genug, um dies Ziel zu erreichen: Es wurde Naivität erstrebt und man war nicht naiv; es wurde seelische Ruhe erstrebt und man zitterte vor Unrast. Vor der Unsittlichkeit rettete daher nur die Schönheit: Das Fleisch wurde überzart, die Glieder in Rundung und Gelenkigkeit um ein schwer Merkliches verfeinert, das Leben überboten.

4191. Stellung zur Antike.

4192. Stellung zur Sinnlichkeit.

In England stand an der Spitze der geschichtlichen Schule Charles Lock Eastlake (geb. zu Plymouth 1793, † zu Pisa 1865). Er übersetzte die kunstgeschichtlichen Werke

4193. England.

des Deutschen Franz Kugler, war selbst Kunstgelehrter, lebte seit 1817 lange Jahre in Rom, hier der deutschen Art der Historienmalerei sich nähernd. Sein späterer Einfluß in London, wo er Leiter der Nationalakademie und Präsident der Akademie wurde, ist sehr groß und stützte sich auf die von Reynolds ausgehende Überlieferung, nach der die amtliche englische Kunst sich als Nachfolgerin der Art der großen italienischen Meister fühlte.

4194. Kirchenmalerei.

England hat eine große Geschichtsmalerei aber nur in geringem Maße besessen, seit die Werke des West in Mißachtung geraten waren. Das hat seinen Grund mit darin, daß es an Aufträgen für die Malerei dieser Art fehlte. Die Kirche verharrte lange in der Ablehnung jeder Kunst, in stumpfem äußerlichen Festhalten an einem thatsächlich nicht mehr vorhandenen Puritanertum; der Staat hat — abgesehen von seinem Parlamentshaus — nur selten sich berufen gefühlt, die Malerei in Arbeit zu nehmen. Der nüchterne Nützlichkeitssinn hinderte die Herrschenden an der Forderung einer idealen Zwecken dienenden Aufgabe. Das was geschaffen wurde, entstand im wesentlichen im Anschluß an die deutsche Kunst. Mit Charles West Cope (geb. zu Leeds 1811, † 1890), John Croß (geb. zu Tiverton 1819, † zu London 1861), der an der Unlust der Engländer zur Großen Historie zu Grunde ging, Eyre Crowe (geb. zu Chelsea 1824), dem Bruder des Kunstschriftstellers Joseph Archer Crowe, meldete sich zwar die französische Malweise in England. Aber sie trat zurück hinter die großen Anregungen, die Dyce und Maclise aus Deutschland mitbrachten. Auch William Cave Thomas (geb. zu London 1820, † zu Boulogne 1868) war ein Schüler des Cornelius und Mitarbeiter des Heß in der Bonifaziuskirche zu München. Edward Armitage (geb. zu London 1817, † 1896), ein beliebter Kirchenmaler, obgleich Schüler Delaroches und ebenso William Charles Thomas Dobson (geb. zu Hamburg 1817, † 1898) bildete eine künstliche Malerei heraus, die jener des Ary Scheffer in Frankreich und der Düsseldorfer nahe steht. Joseph Noel Paton (geb. zu Dunfermline 1821) wurde in Schottland der gefeiertste Meister dieser Richtung. Ein fester Zeichner, ein Mann voll Gedanken und Ernst, ein Maler, dem leider der Ton zu weich, zu süßlich geriet.

Vergl. S. 696, N. 4127.

4195. Leighton.

Eine merkwürdige Erscheinung ist die des höchst einflußreichen Frederick Leighton (geb. zu Scarborough 1830, † zu London 1896). Er ist das Ergebnis verschiedener Schulung: Steinle in Frankfurt am Main und die Italiener der 50er Jahre, etwa Luigi Mussini, haben ihn zumeist angeregt. Dazu hat er in Paris malerisch sich gefördert. So wurde er in England zum Träger eines dem deutschen verwandten, wenn auch brittisch umgestalteten Klassizismus: Manche Züge in der Malweise gehen auf Leys zurück, in der Hauptsache aber spricht aus ihm eine vornehme, an Ausdrucksmitteln nicht eben reiche, aber in Schönheit der Linie schwelgende zeichnerische Art, während nur in wenig Arbeiten die Kunst der Farbe Stich hält: Von allen leitenden Künstlern Englands hatte er am stärksten das Schaffen des Festlandes in sich verarbeitet und die brittische Kunst mit diesem verschwistert. Freilich folgten ihm nicht eben viele auf diesem Weg. So William Blake Richmond (geb. zu London 1842, † 1898?), der, schon stark von den Präraffaeliten beeinflußt, in Rom Fortuny nahe trat, bei Podesti und Costa studierte und in England mehr der französischen Richtung des Klassizismus zuneigte.

Vergl. S. 696, N. 4131.

4196. Landseer.

Diese akademische Richtung blieb jedoch dort ohne tiefgehenden Einfluß. In London wurde ein Tiermaler der gefeiertste Künstler in der Mitte des Jahrhunderts, Edwin Henry Landseer (geb. zu S. Johns Wood 1802, † daselbst 1873). Seit Morland in frischer, unbefangener Weise die Menschen und Tiere Englands dargestellt, hatte die brittische Tiermalerei sich wieder mit moralischen Nebengedanken zu beschäftigen begonnen. Man wollte die Seele des Tieres schildern, seine menschengleichen Eigenschaften. So auch Landseer; bei ihm ist das Tier immer Ausdruck eines Gedankens, das Ziel ist die Animalisation des menschlichen

Vergl. S. 654, N. 4008.

Empfindens. Nicht die Tierkunde, wie etwa bei James Ward, die zu tüchtigen, kenntnisreichen Bildern geführt hatte, sondern die Lehre von der Verwandtschaft der menschlichen mit der Tierseele beschäftigt Landseer. Da kommen denn allerlei Witzchen zum Vorschein, die an die Sittenbilder jener Zeit mahnen: Süßigkeiten und Empfindsamkeiten. Aber Landseer war ein wirklich bedeutender Meister, und das riß ihn über die Schwächen im Inhalt seiner Bilder hinweg. Er kannte die Tiere wirklich und malte sie zwar in verschönernder Form, im guten Rock, doch voll echten Lebens; so daß er der gefeiertste Künstler seiner Art durch das ganze Jahrhundert blieb. Die Jagd- und Sportmaler der ganzen Welt haben von ihm gelernt.

4197. Tiermaler.

Neben ihm wirkten ähnlich Richard Ansdell (geb. zu Liverpool 1815, † zu Farnborough 1885), der Amerikaner William Holbrook Beard (geb. 1823), der Sport- und Pferdemaler John Frederick Herring (geb. zu London 1795, † zu Turnbridge 1865), Abraham Cooper (geb. 1787, † 1868) und dessen Sohn Thomas Sidney Cooper (geb. 1803), der namentlich die Rinderherden auf der Weide zu seinem Schaffensgebiet erwählte. Wie in der Zucht der Tiere, wie in der Reitkunst und Jagd, so herrschte England auch in der Tiermalerei. Die Stiche nach den Jagd- und Sportbildern der Britten waren, wie vorher ihre Sittendarstellungen, durch die ganze Welt verbreitet. Nur wenige Nichtbritten kamen neben diesen Meistern auf dem Weltmarkt in Frage.

Unter diesen stand Eugene Joseph Verboeckhoven (geb. zu Warneton in Flandern 1799, † zu Brüssel 1881) am höchsten, der eine Reihe von gemütvollen Tierbildern von trefflicher Zeichnung und etwas kaltem, aber klarem bläulichem Ton schuf. Unter den deutschen Tiermalern ragen nur die Darsteller des Pferdes hervor: Es sind die Schlachtenmaler, die Krüger, Adam, denen sich als spätere Nachfolger Karl Steffeck (geb. zu Berlin 1818, † 1890), Guido Hammer (geb. zu Dresden 1821, † 1898) mit wesentlich tiefer stehenden, mehr gemütvollen als lebenskräftigen Leistungen anschlossen.

61) Die historische Landschaft.

4198. Sehnsucht nach Italien.

In Italien hatte man versucht, der Landschaft einen Abglanz antiker Schönheit zu geben, durch gemalte Ruinen auf das Gemüt der Zeit zu wirken. Nun erwuchs hieraus eine historische Landschaftsmalerei zu neuem Leben: Die Naturliebe vermählte sich mit der Liebe zum klassischen Land, das die Künstler von Haus aus zu strengerem, strafferen Aufbau ihrer Ausblicke veranlaßte. Man fügte dem Bilde gern einige Baulichkeiten, gewissermaßen als Fixpunkte, zugleich in der Absicht ein, ihm dadurch geistige Beziehungen, ähnlich jenen in der Gartenbaukunst, zu verleihen. Daraus entstand die klassische Landschaft, jene, die nicht ein Stück Natur, sondern die erhöhte, in einem Bilde gesammelte Erscheinung eines bestimmten Landstriches zu geben trachtete. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war in Rom Andrea Locatelli (geb. das. 1695, † daselbst 1741) thätig, der zusammenzufassen suchte, was die älteren Schulen hinterließen. Neben ihm hatte, wie wir sahen, Caspar van Wittel Rom in kleineren, sauberen, schwungloseren Bildern dem nordischen Empfinden zugänglicher gemacht. In der Folge hatte dann Francesco Zuccherelli größten Ruhm geerntet. Er war es, der auf seinen Reisen nach dem Norden am stärksten die Maler zu Gunsten seiner Naturauffassung beeinflußte. Er zeigte den Engländern, daß auch die Themse-Ufer Stoff für eine klassische Landschaft böten. Streng aufbauend, suchte er nicht den Eindruck der wirklichen Natur, sondern eines vollendeten Kunsterzeugnisses, zu dem jene nur die Mittel leiht. Seine Schüler folgen ihm hierin: So der erste bedeutende englische Landschafter Richard Wilson (geb. zu Pinegas 1713, † zu Llanberis 1782), der seit 1749 sechs Jahre in Italien verbrachte, und von dort die vollkommene Beherrschung der klassischen Linie heimbrachte. In diese englische Studien hineinzutragen, den Engländern zu zeigen, daß auch ihre Heimat zu

4199. Die italienischen Landschafter. Vergl. S. 610, Nr. 3631.

4200. Wilson und C. Vernet.

stilvoller Einheit, zu klarem Massenaufbau Stoff zu bieten vermöge, war das Streben seiner von den Landsleuten erst lange nach seinem Tode gewürdigten Kunst. Denn dort war ja schon durch Gainsborough dem Volk die Augen für die eigenartige Schönheit der heimischen Natur längst geöffnet. Frankreich leistete Claude Joseph Vernet ähnliche Dienste; dem auch in Rom unter Pannini die Weise gelehrt wurde, wie die heimische Natur künstlerisch zu sehen sei; und der dann in einer Reihe namentlich von Hafenbildern sich in der breiten Darstellung großer Lichtwirkungen gefiel: das Gewitter mit zuckendem Blitze, der durch die Wolken brechende Sonnenstrahl, die Feuersbrunst, des Mondes bleiche Pracht liebte er die Häusergruppen oder architektonisch aufgebaute Felsen, das bewegte Meer umspielen zu lassen; während mit geistreichen Beziehungen hierzu passend gewählte Volksmengen die Straßen und Felder beleben.

Vergl. S. 585. N. 3812.

4201. Goethe und Hackert.

Irgend welche nationale Eigentümlichkeiten hat diese Kunstart nicht: Es stand jedem Volke der Weg zu ihr frei! Jenes griff sie früher, dieser später auf, zuletzt die Deutschen: Bei diesen fand die klassische Landschaft in Goethe einen eifrigen Verteidiger. Seine Auffassung deckte sich im wesentlichen mit jener des englischen Maler Reynolds, der nur die poetische, das heißt die über die anatomische Wahrheit erhabene Landschaft für volle Kunst erklärte. So war denn der Künstler Goethe am meisten willkommen, der mehr zu bieten wußte als den Ausblick in die Natur; der diese durch seine allgemeine Auffassung beherrschte; der dem Bilde einen über dem platten Leben stehenden Inhalt zu geben verstand: das heißt, der ihr einen Gedanken unterlegte, um Beziehungen zu anderen, ernsten oder heiteren Vorstellungen zu erwecken. Das bot ihm vor allem Jakob Philipp Hackert (geb. zu Prenzlau 1737, † in Florenz 1807), der in Paris nach Vernet, später in Rom studierte, und in klaren, sorgfältig durchgearbeiteten, aber trotzdem ganz schematisch aufgefaßten Bildern berühmte Gegenden darstellte, vor allem aber noch schönere komponierte. Das heißt, er baute solche zusammen nach vorher festgestellten Regeln, wie ein schöner Baum, ein wirkungsvolles Blattwerk, der Wechsel von Vordergründen, Mittelgründen und Hintergründen anzuordnen sei. Diese Prospektmalerei ist eine der bezeichnendsten Kunstformen des endenden 18. Jahrhunderts; in allen Landen fand sie ihre Vertreter, überall forderte die Reiselust ihr Aufblühen, jenes Streben, fremde Länder zu sehen, ihr Bild zu bewahren, ihre Eigentümlichkeiten in einem charakteristischen Werk zusammenzufassen und damit dem Werke einen Inhalt auch außerhalb jenes künstlerischen zu geben, den die Niederländer angestrebt hatten; ihm eine außerhalb der eigentlich künstlerischen liegenden und daher höher geschätzte Bedeutung zu verleihen. Leider sank dabei der künstlerische Wert nur immer tiefer.

4202. Reisemaler.

Die Engländer blieben wie im Reiseleben jener Zeit, so auch in dieser Reisekunst die Führer. Sie griffen zuerst mächtig in die Ferne und wählten mit Vorliebe eine Darstellungsart, die weniger seßhaftes Verweilen vor dem Gegenstand fordert, als das Ölbild, nämlich das Aquarell. William Hodges (geb. 1744, † 1797) zog bis nach Indien, um mit sauberer, ängstlicher Darstellung seinen Landsleuten die Welt des fernen Ostens vorzuführen, Paul Sandby (geb. 1725, † 1809) wurde zum Vater der englischen Aquarellmalerei, Joseph Wright (geb. 1734, † 1797) und viele andere schufen in diesem Sinne veredelte Landschaften auf Grund fleißiger topographischer Studien. Gelang es nun noch gar, diese Bilder auf berühmte Dichterstellen zu beziehen oder Örtlichkeiten wiederzugeben, die der Schauplatz großer Thaten waren, so erschien das Werk doppelt bedeutend, doppelt edel. Die der Zeit eigene Vorliebe für das Theater machte sich auch hier geltend: Man empfand die Landschaft als Hintergrund für bedeutungsvolle Geschehnisse und baute sie daher auch als einen solchen kulissenartig auf, um den Blick dorthin zu lenken, von wo die höhere Anregung ausging, von wo der Gedanke zum Beschauer sprach.

Aus dieser Kunstauffassung ging Joseph Mallord William Turner (geb. zu London 1775, † daselbst 1851) hervor, der sich in seinen Jugendbildern vor allem die Aufgabe stellte, Claude Lorrains Größe wieder zu erreichen. Er that dies mit vom Vorbilde entlehntem Rüstzeug, aber mit einer durchaus eigenartigen Kraft. Rasch brach sich bei ihm die gewaltige Sicherheit der Naturbeobachtung Bahn und durchdrang den wissenschaftlichen Rahmen, in den er sein Können noch zu schließen für gut hielt. Immer mehr drang bei ihm der eigentlich künstlerische Geist durch den idealen hindurch, so daß Turner die Quelle neuer Naturkenntnis, der Führer zu einer eigenen Landschaftskunst wurde. Er riß die Darstellung mit kräftigem Ruck über das vorher Geleistete hinweg, er stellte dem Bilde neue Aufgaben. Von entscheidender Wichtigkeit war seine Art, romantische Dinge zu behandeln. Wie etwa der Deutsche Preller stellt er die Landschaft im Zusammenhang mit ihrer Stimmung entsprechenden Vorgängen oft märchenhafter Art, teils mit solchen aus der Tagesgeschichte dar. Aber er suchte nicht Abklärung, sondern den Ton unbedingter Wahrheit; er suchte nicht, wenigstens nicht in seinen späteren reifsten Werken, die Linie und den Aufbau; sondern in allererster Reihe die Wirkung von Licht, Luft, Tonmassen. Er scheute sich nicht, im Bilde dort alle Form sich verwischen zu lassen, wo er sie in der Natur nicht deutlich sah; und malte Bilder, in denen eine einzige große Wirkung die Leinwand beherrscht, nun aber auch zu hell aufstrahlendem Glanze kommt. Der Eindruck dieser Bilder war zunächst zu fremdartig, als daß er alsbald auf die Masse hätte wirken können; dazu trat der Inhalt im Bilde immer mehr zurück, um der Farbe, der Tonwirkung das alleinige Recht zu sichern.

4203. Turner. Vergl. S. 303, N. 3191.

Nicht bloß, daß England diesen sonderbaren Künstler hervorbrachte, ist sein Ruhm, sondern auch, daß es ihn noch bei Lebzeiten zu verstehen und zu würdigen lernte. Er war eine jener Naturen, die nichts sind als Künstler. Ein Mann von zweifelhafter Lebensführung, fern ab von der respectability, ohne die der Britte nur schwer sich entschließt, einen Mann für beachtenswert zu halten; ein Nachfolger Morlands in mancher seiner Gewohnheiten. Londoner von Geburt, Großstädter in seinem Auftreten, doch Großstädter jener Klasse, die selbst als völlig unmalerisch und des Anteils der feiner gestimmten Seelen unwürdig galt. Mehr einem malerischen Instinkt, als festen klaren Absichten folgend, schuf er als Sohn der modernen Stadt eine neue Art, die Natur zu sehen; fand er als Sohn des nebeligen London die Halbtöne der mit Duft oder Staub, mit Sonnenglanz oder Kohlendampf gefüllten Luft als schön. Er zwang die Betrachter seiner Bilder, sie in ihrer breiten wuchtigen Tonmalerei zu bewundern und lehrte sie, draußen in der Natur das als reizvoll, als schön hinzunehmen, was bisher keiner zu betrachten für wert gehalten. So ist er zum Mehrer des Glückes geworden, da er der Welt neue Schönheit aus der Natur zu ziehen lehrte.

4204. Tonmalerei.

Viele brittische Künstler strebten ihm auf diesem Gebiet nach. Doch hat keiner mit gleichem echt künstlerischen Geist den Gegenstand der Bildwirkung unterzuordnen verstanden, keiner ihn an Wucht der Farbe erreicht. John Martin (geb. 1789, † 1854) schuf in seinen Darstellungen gewaltiger Geschichts- und Naturereignisse von großen Lichtwirkungen beherrschte Bilder mit unzweifelhafter Kraft; Francis Danby (geb. 1793, † 1861), James Backer Pyne (geb. 1800, † 1870) und viele andere Engländer, die zumeist in Italien sich den Sinn für Linien, Massen, Einheit des Tones, Schlichtheit und Größe des Empfindens hielten, arbeiteten in gleichem Sinne weiter.

4205. Nachahmer Turners.

Von ähnlichen Zielen waren die Deutschen beseelt. Der Inhalt, die in die Landschaft eingewobene erzählbare Thatsache war es, die dem Tiroler Joseph Anton Koch (geb. zu Obergiebeln 1768, † zu Rom 1839) das Wertvolle an einer guten Landschaft erschien. Mit frischen Sinnen gegen den Schlendrian der Zeit anfechtend, suchte er sich mit dem Eindruck italienischer Natur zu erfüllen und aus ihr heraus klassisch oder romantisch zu schaffen. Außer

4206. Die deutsche historische Landschaft.

mit homerischem wollte er mit ossianischem Geist erfüllt sein. Der Wandel im Geist, nicht der in der Kunstart, unterscheidet ihn von älteren Meistern. Neben ihm war Johann Christian Reinhart (geb. bei Hof 1761, † in Rom 1847) bemüht, die klassische italienische Landschaft durch neue Naturbeobachtung zu verjüngen. Mit Begeisterung nahm man in Deutschland die verwandten Bestrebungen von Karl Rottmann (geb. zu Handschuhsheim 1798, † zu München 1850) auf, der, von Turner vielfach berührt, namentlich in seinen griechischen Landschaften (Neue Pinakothek zu München) dem allgemein gültigen Wunsch nach Beziehungsreichtum geistvoll entgegenkam und somit die Zeitgenossen an ein Wiederaufleben der großen Zeit klassischer Landschaftsmalerei glauben machte. Ihm verwandt ist Friedrich Preller (geb. zu Eisenach 1804, † daselbst 1878), den das Studium der Niederländer vor all zu starkem Verallgemeinern schützte, der aber in seinen Odysseelandschaften (Museen zu Weimar und Leipzig), die Fahne des Gedankenreichtums kräftig hochhaltend, die völlige Durchdringung der der Natur entlehnten Formen mit dem künstlerischen Willen, die Einordnung der Naturgebilde in ein festes Gesetz oder doch einen festen Plan des Aufbaues sich zur Aufgabe stellte: Nicht einen Abklatsch der Natur wollte er liefern, sondern was diese dem Auge biete, sollte dem höheren Ziel, der Darstellung eines Gedanken, also hier einer Stelle aus der Odyssee, untergeordnet werden.

4207. Rottmann.

4208. Preller.

Am nächsten stehen dem Turner wohl die Nordamerikaner. Dort hatte sich, wie schon erwähnt, eine heimische Landschafterschule gebildet: Thomas Cole hatte die Ufer des Hudson und die Catskill-Berge landschaftlich entdeckt. Von den bedeutenderen Schülern Coles fand nur der früh verstorbene John B. Bristol (geb. zu Hillsdale 1826) den Stoff für sein Werk in der Heimat. Der in den Wirkungen seiner Bilder wohl oft derbe, aber als Darsteller des Großen ausgezeichnete Frederick Edwin Church (geb. zu Hartford 1826, † 1900) durchzog die Welt, um die packendsten Eindrücke festzuhalten: Den Niagara wie den Chimborasso, die Häfen des Oceans und die Eisberge von Labrador. Seine Bilder wurden im Stich auch in Europa weithin bekannt. George Innes (geb. 1825, † 1894), Jervis Mc Entee (geb. zu Rondout 1828, † 1891), Sandford R. Gifford (geb. 1823, † 1880), John Frederick Kensett (geb. 1818, † 1872) bildeten eine Schule, die an der Malweise, namentlich der Engländer, sich aufrichtend, zu einer kräftigen, fleißigen Darstellung starker Licht- und Farbenwirkungen führte. Die Richtung des Schaffens war dabei mehr und mehr ein Umschwenken von der englischen Art zunächst zur Deutsch-Düsseldorfer Schule, später zur Pariser.

4209. Nordamerikaner. Vergl. S. 657, N. 4019.

Auch Turner hat mehrfach Reisen nach Italien unternommen. Venedig mit seiner feuchten Luft, seinem Reichtum an Ton, seinen Wasserspiegelungen und Sonnenblicken hatte es ihm vor allem angethan: Der Rhein dankt ihm die Vorliebe der Engländer für seine romantischen Schönheiten. Er lehrte, daß der Reiz dieser Gegenden nicht in der klassischen Form der Bergzüge oder im idyllischen Reiz, sondern in der Tonstimmung beruhe. Dadurch wirkte er auch auf andere in dem Sinne, daß sie nun die Landschaft nicht mehr losgetrennt vom jeweiligen Licht als einen zeichnerisch festzuhaltenden Typus ansahen, nicht Licht für den Gegenstand, sondern oft den Gegenstand für eine Lichtwirkung und zwar für eine möglichst glänzende suchten. Das führte die Maler wieder in die Fremde. Auf eine Zeit, in der die nordischen Realisten am liebsten irgend einen Winkel der Heimat gemalt hatten, folgte die, in der sie interessante Sujets suchten.

4210. Die Auswahl der Gegenstände.

Für die Britten waren die in den napoleonischen Kriegen entstandenen Beziehungen zu Spanien von besonderem Wert. Diese führten sie, damals schon das erste seefahrende Volk der Welt, nach dem Süden. Schon vorher hatte ja die topographische Landschaft dorther ihre Gegenstände gern geholt; jetzt begannen sie im Sinn der Volkskunde die fremden Völker

4211. Darstellungen Spaniens.

zu beobachten. Aber der Schotte William Allan (geb. zu Edinburg 1782, † daselbst 1850) bereiste den Orient, um dort, namentlich bei den Tscherkessen, Stoff für seine Bilder zu finden, der interessant und zu farbiger Entfaltung geeignet sei. Der vor allem auf Genauigkeit ausgehende, mit dem Eifer des Fachgelehrten in die Einzelheiten des Kunstgewerbes, der Kleidung sich vertiefende John Frederick Lewis (geb. zu London 1805, † zu Walton 1876) wählte Ägypten als Darstellungsgebiet. Die Entscheidung brachte Wilkie, der große Genremaler, der 1827 nach Spanien ging. Die Größe des Velasquez erschütterte ihn in den Tiefen seiner Kunst: Von nun an wollte auch er Geschichte in der breiten Vortragsweise dieses Malerfürsten schaffen. Es gelang ihm nicht. Andere folgten seinen Bahnen: So namentlich der Schotte John Phillip (geb. zu Aberdeen 1817, † in London 1867), der London wie Edinburg in Erstaunen setzte durch die Gewalt seines Vortrages, die farbige Glut seiner Bilder aus dem spanischen Volksleben. Er erweckte in England einen ähnlichen Sturm der Begeisterung durch seine malerische Kühnheit, wie Delacroix in Frankreich. Viele folgten ihm: So der geschickte Aquarellist Francis William Topham (geb. zu Leeds 1808, † zu Cordoba 1877), der auch als Geschichtsmaler vielfach thätige Frederick Goodall (geb. zu London 1822) und als der größte Künstler unter ihnen, der von Danziger Eltern stammende Landschafter William James Müller (geb. zu Bristol 1812, † daselbst 1845), der, aus Pynes Schule hervorgehend, die Stimmung und das Licht des Orients am schlagendsten wiederzugeben lernte.

Vergl. S. 655, N. 4009.

4212. Die Orientmalerei.

Der ferne Osten wurde bei den Koloristen mehr und mehr beliebt: Er bot eine in der Entwicklung zurückgebliebene Welt; eine solche, in der der Europäer die Reste längst verschwundener Gesittung erkannte. Der wissenschaftlich geschulte Blick war im stande, durch die Erscheinungsformen des Lebens die Herkunft zu erraten oder doch zu empfinden. Was am Orte selbst keiner sah, das sah der fremde Maler und Reisende: Die Jahrtausende der Vergangenheit erschienen dort noch in der Gegenwart lebendig: Die Menschen bewegten sich noch heute wie einst; sie erklären durch ihre Gewohnheiten, ihren Ausdruck die Geschichte; die Ruinen wurden erst durch sie zu sprechenden Zeugnissen, wurden das Sprungbrett, um sich zu vollem Einleben in Längstvergangenes zu erheben.

4213. Italien als klassisches Land.

Die Reiselust der Zeit unterstützte diese Kunst. Anfangs fand sie Genüge in Italien. Leopold Robert (geb. in Eplatures bei Neuchatel? 1794, † zu Venedig 1835) war es, der zuerst in den Bauern der Campagna mit voller Schärfe die weltbezwingenden alten Römer erkannte: Er malte sie nicht wie sie waren, sondern an alte Kunstwerke sich anlehnend, geschichtlich, größer, erhabener: Das Bauernmädchen wurde zur Madonna, der Jüngling am Ochsengespann zum heimlichen Imperator. Die Natur wurde stilisiert; das heißt, sie wurde so gezeichnet, daß sie einem alten Kunstwerk thunlichst entsprach; die Modelle von der spanischen Treppe in Rom lernten die in klassischen Kunstwerken vorgezeichnete Haltung einzunehmen. In August Riedel (geb. zu Bayreuth 1799, † zu Rom 1883), Dietrich Wilhelm Lindau (geb. zu Dresden 1799, † 1862), die beide dauernd in Rom ihre Werkstätte aufschlugen, in Emil Jacobs (geb. zu Gotha 1802, † daselbst 1866) besaß Deutschland eine Anzahl Maler dieser Richtung, die, noch auf die Mengssche Schule zurückgreifend, in der Behandlung der Farbe ihren Zeitgenossen überlegen, aber um des angeblich zu geringen Inhaltes und namentlich um der verhaßten realistischen Farbenschmiere willen von den deutschen Ästhetikern jener Zeit verachtet wurden.

4214. Die italienische Landschaft in Rom.

Um so lebhafter fand die italienische Landschaft die allgemeine Anerkennung. Das Streben nach der reineren Form, nach der ruhigeren Linie, wie sie die unbewaldeten Höhenzüge boten, die Hoffnung, auf dem Boden des Claude Lorrain zu der der Zeit vor Sinnen schwebenden Idealkunst zu gelangen, zog die besten Kräfte nach dem sonnigen Süden. Dort

fanden sie einige ältere Meister, die noch etwas von der niederländischen Malweise gerettet hatten: Den Belgier Henri van Assche (geb. zu Brüssel 1774, † 1841), den dauernd in Rom ansässigen Berliner Franz Catel (geb. zu Berlin 1778, † in Rom 1856), den in Dresden gebildeten Martin Verstappen (geb. zu Antwerpen 1773, † 1840); Landschafter, die durch romantische Bauten und eine reiche Staffage ihre Bilder sehenswert zu machen verstanden, doch noch sich als Schüler der alten Meister des römischen Bent fühlten und auf der Grundlage des Elsheimer fortschufen. Der jung verstorbene Russe Silvester Schtschedrin (geb. 1791, † zu Sorrent 1830) ging an die Darstellung Italiens mit der Unbefangenheit eines unmittelbaren Schülers der Niederländer heran; Michael Lebedew (geb. zu Dorpat 1812?, † zu Neapel 1837) folgte ihm in dem Streben nach Einfachheit in Zeichnung und Darstellung.

4215. Die Franzosen.

Ähnlich die Franzosen: So versuchte Louis Etienne Watelet (geb. zu Paris 1782?, † daselbst 1866) sich in bescheidenen, schlicht sachlichen Bildern. Auch seit er 1822 in Italien gewesen, änderte er seine Art nicht wesentlich: Ihn freute es, die Natur unter bestimmten Stimmungsaugenblicken zu schildern. Er wählte gern die starken Wirkungen, wenngleich seine Kraft oft nicht ausreichte, sie zu gegenwärtigem Eindruck zu bringen; ihn fesselte das Streben nach klassischer Schönheit, er fühlte sich genötigt, die Dinge in der Natur zu ordnen; da die Natur selbst sie nicht nach genügendem künstlerischen Plane biete.

In der folgenden Zeit erfrischte man sich zunächst an Claude Lorrain, indem die Maler im Süden große, klare Formen suchten. Pierre Henri Valenciennes (geb. zu Toulouse 1750, † zu Paris 1819) war der Lehrer dieser Kunstweise, die auf Claude als jenen Maler hinwies, der die Natur mit französischen Augen gesehen habe. An ihn wendete sich Jean Victor Bertin (geb. zu Paris 1775, † daselbst 1842), der mit feiner Hand die Stimmungswerte im Bilde zu steigern wußte; dorthin Felix Claude Theodore Aligny (geb. zu Chaumes 1798, † zu Lyon 1871), dessen Bilder trotz ihrer strengen, fast architektonischen Anordnung und ihres harten Tones den Anhängern der alten Schule romantisch erschienen; dorthin zog Jean Baptiste Camille Corot (geb. zu Paris 1796, † daselbst 1875), dessen römische Studien ganz den Geist dieser Zeit und noch wenig von der eigenartigen späteren Entwicklung zeigen: Achille Michallon (geb. zu Paris 1796, † daselbst 1822), Camille Flers (geb. zu Paris 1802, † 1868) lenkten zu einer mehr malerischen, den Ton feiner beobachtenden Schule hinüber. Noch stand diese Kunst der in Rom thätigen Franzosen in starkem Gegensatz zu der geschichtlichen Auffassung und der ins Große gehenden Kompositionsweise, wie sie gleichzeitig dort die Deutschen Anton Koch und J. C. Reinhart vertraten. Aber es meldete sich eine vertiefte Naturliebe, der der Baum, der Fels nicht nur ein Versatzstück auf der landschaftlichen Bühne, sondern um seiner selbst willen wertvoll wurde. Suchten die Franzosen die Einzelheit malerisch, so die jungen Deutschen ihr zeichnerisch nahe zu kommen. So die jungen Präraffaeliten, wie Franz Horny (geb. zu Weimar 1797, † zu Olevano 1824), Ferdinand von Olivier, Julius Schnorr von Carolsfeld, der um 1820 der Landschaft sich zuwendete, Ludwig Richter, der 1823 nach Italien kam und dort der Landschaft sich widmete, und andere mehr; alle waren ursprünglich von einem schlichten Natursinne ausgegangen und hatten der innigeren Auffassung italienischer Natur durch zeichnerische Leistungen vorgearbeitet.

4216. Die Deutschen.

Das malerische Erfassen lag den aus Eckersbergs Schule hervorgegangenen Meistern ob. Neben ihnen waren die Engländer von entscheidender Bedeutung. Turner kam 1802 zum ersten Male nach Italien und kehrte dorthin 1819, 1829 und 1840 zurück. Durch ihn wurden die Lichtmaler Martin, Danby, Pyne u. a. dorthin geführt; 1827 kam Calcott nach Italien; 1837 Collins und Stanfield schufen ihre Küstenbilder. Ihre feiner getönte, das Ganze

Vergl. S. 657, Z. 4020.

klarer umfassende Malweise, ihr entschiedenerer Natursinn konnte auf die Mitlebenden nicht ohne Einfluß bleiben. So zeigen sich in den Bildern von Karl Blechen (geb. zu Kottbus 1798, † zu Berlin 1840), der 1827 nach Italien ging, Anklänge in dieser Richtung, ebenso in jenen von Bernhard Fries (geb. zu Heidelberg 1820, † 1879) und bei dem auch als Aquarellisten thätigen Karl Eduard Biermann (geb. zu Berlin 1803, † daselbst 1892), Albert Zimmermann und die vielen Landschafter der verschiedensten Kunstakademien suchten dort nach Inhalt, nach großen Vorwürfen für ihre Bilder; denn die Beschauer wünschten nicht nur die Kunstwerke, sondern vor allem eine Gegend zu sehen, die sie zum Denken, zur Anregung geschichtlicher, naturwissenschaftlicher, geographischer Beziehungen veranlaßte; sie verlangten zum mindesten aber die schöne Gegend in einer, ernste Stimmungen erzeugenden Darstellung.

Die Anerkennung wendete sich jener Auffassung der Landschaft zu, die in Andreas Achenbach und in Calame ihre bedeutendsten Vertreter fand. Vergl. S. 667, N. 4052.

4217. Die Alpenmalerei.

Alexandre Calame (geb. zu Vevey 1810, † zu Mentone 1864) fand für die Alpenlandschaft den die Zeit entzückenden Ton: Seinen Bildern ist ein großer Zug, frische in breiten Massen ins Auge fallende Farben, eine etwas äußerliche Dramatik und eine Freude an starker Wirkung eigen. Er lehrte die Maler das Gebiet beherrschen, das früher außer ihrem Können lag: nämlich die Großartigkeit der Alpenlandschaft zu schildern, während sie bisher am Schauerlichen und am Idyllischen hafteten. Nun wurden sie ein gern beschrittenes Arbeitsgebiet, namentlich deutscher Künstler: Eduard Pape (geb. 1817), Otto von Kameke (geb. zu Stolp 1826, † 1899), Stanislaus Graf Kalckreuth (geb. zu Kozmin 1821, † 1894, Carl Ludwig (geb. zu Römhild 1839, † 1901) wurden ihre beliebtesten Schilderer.

4218. Nordische Maler in Italien.

Die Schüler der Kopenhagener Akademie begannen ihre Kunst des Malens an italienischen Aufgaben zu prüfen, sowie die Hellsichtigkeit, die sie mit über die Alpen brachten. Zunächst bemächtigten sich die Landschafter von München aus Oberitaliens. Die feuchte, farbentiefe und doch auch klare Luft der Alpenseen bot ihnen vielerlei Anregung. Seit den 30er Jahren bildeten sie einen nicht unwesentlichen Teil der römischen Künstlergesellschaft, bis die Wirren von 1848—1849 sie auseinandersprengten. In Rom trennten sich die Wege der europäischen Kunst: Es war kein Auskommen zwischen den Realisten und den Schülern Thorwaldsens und des Overbeck. Aber die nordischen Meister drängten die Präraffaeliten, die noch zurückgeblieben waren, vollends in den Hintergrund. Denn sie hatten die Natur unmittelbar, nicht nach dem Vorbilde alter Meister erfassen gelernt. In Italien wurden sie alle toniger im malerischen Vortrag, größer in der Auffassung: Aber sie fanden doch auch in den tieferen Tönen der Natur die Bestätigung dafür, daß die Alten malerisch höher standen. Das freudige Grün des Nordens, der blaue Silberton des Tageslichtes verschwand zu Gunsten eines noch den Alten entlehnten Abtönens in Braun.

Unter den Dänen in Rom nahm als Sittenmaler Vilhelm Marstrand bald die hervorragendste Stellung ein. Er lernte von Robert, behielt sich aber die mehr auf die heitere Wirklichkeit gerichtete Stimmung. Ernst Meyer, Albert Küchler (geb. zu Kopenhagen 1803, † 1886) setzten sich in Rom fest. Küchler wurde sogar Mönch in einem römischen Kloster. Die italienische Landschaft lehrte Louis Gurlitt mit den scharfsinnigen Augen des Nordländers betrachten, indem er sich in ihre breiten Tonmassen vertiefte, ohne das Herausbilden der Einzelheiten dabei zu vergessen. Bald folgten die Düsseldorfer: Andreas Achenbach kam 1843 nach Italien, sein Bruder Oswald Achenbach (geb. zu Düsseldorf 1827) nahm seit 1845 die Fortbildung dieser Richtung in sichere Hand, Albert Flamm (geb. zu Köln 1823) und zahlreiche andere schlossen sich der neu eröffneten Richtung an. Die Italiener selbst griffen mit ein: Achille Vertunni (geb. zu Neapel 1826, † 1897) wurde Vergl. S. 662, N. 4030.

zum Maler der römischen Campagna, die er mit kräftigem Licht, breit und wirkungsvoll darstellte, Federigo Cortese (geb. zu Neapel 1829) behandelte seine Heimat mit Meisterschaft. Die jüngere Schule der Neapolitaner hat viel von diesen Künstlern aufgenommen.

4219. Düsseldorfer in Amerika.

Dieselbe Düsseldorfer Schule wirkte auf Nordamerika. Auch dort fand man die Landschaft im Sinne des Interessanten; auch dort lernte man von den Turnerschen Wirkungen zu einer höher erscheinenden Sachlichkeit zu gelangen. Zwei Deutsche, Albert Bierstadt (geb. 1830) und Paul Weber (geb. 1823), übertrugen Düsseldorfer Anregungen dorthin, beide bemüht, die Natur Amerikas festzuhalten und auf die Wunder ihrer Erscheinung hinzuweisen; immer aber mehr mit dem Streben nach Gegenständlichkeit und geschlossener Wirkung als mit der Absicht auf Verfeinerung der Stimmung. Wandernd zogen sie von Ort zu Ort, durch die Weltteile, Stoffe von überraschender Wirkung zu suchen.

4220. Deutsche Reisemaler.

Wie in England hat das Zeichnen auf Stein mancherlei Einfluß auf die Kunst gehabt. Der Leipziger Rechtsanwalt Puttrich zog zu seinen Arbeiten für ein die sächsischen Baudenkmale behandelndes Werk vielfach einen jungen Zeichner, Karl Werner (geb. zu Weimar 1808, † 1894), heran, der 1833 nach Italien, später in den Orient reiste und von dort zahlreiche, für jene Zeit überraschend farbenfrische Aquarelle mitbrachte, die, in Farbendruck vervielfältigt, große Bedeutung erlangten. Sie wurden zwar an Wirkung übertroffen durch jene, die Eduard Hildebrandt (geb. zu Danzig 1818, † zu Berlin 1868) später erscheinen ließ. Dieser Maler umschiffte zuerst unter den Deutschen die Erde, um in farbenleuchtenden Bildern ihnen vorzuführen, weniger wie sie topographisch, als wie in ihren Licht- und Tonerscheinungen die Ferne aussehe. War Hildebrandts Erfolg stürmischer, so wirkte jener Werners nachhaltiger. In Venedig wurde er neben dem italienischen Romantiker Francesco Hayez (geb. zu Venedig 1791, † zu Mailand 1882) der einflußreichste Lehrer einer aus allen Völkern gemischten Schülerschar. Hayez bewies in großen, für die österreichische und später für die italienische Regierung gelieferten Geschichtsbildern eine erstaunliche Kraft der Selbstförderung nach der Seite des Realismus. Werners malerische Art und sein Hinweis auf schlichte Wahrheitlichkeit in der Darstellung von Land und Leuten behielt aber das Übergewicht: Giacomo Favretto (geb. zu Venedig 1849, † 1887), der mit so feiner Beobachtung den Ton der Luft in seiner Vaterstadt und das Leben im Haus und auf der Straße zu schildern wußte, zeigte seine Art in verfeinerter und größerer Auffassung; Angelo Dall' Oca Bianca (geb. 1855), der auch als Landschafter ausgezeichnete Guglielmo Ciardi, Antonio Rotta (geb. 1828), Luigi Monteverde (geb. 1845), Ettore Tito (geb. 1859), Luigi Nono (geb. 1850), Alessandro Zezzos (geb. 1848), Luigi da Rios († 1892), Egisto Lancerotto (geb. 1848), alle diese haben in der farbig bläulichen Luft Venedigs gelernt, mit gesteigerter Feinheit den Ton zu beobachten, sich in das Spiel des Lichts auf den Wellen der Lagunen und den Marmorflächen der alten Bauten zu vertiefen, die alte Farbenfreudigkeit der dem Orient zugewendeten Stadt aus sich heraus neu zu gestalten. Mehr und mehr trachteten die Besseren unter ihnen, dem Leben seine ernsten, der Farbe nicht nur die festlichen Seiten abzugewinnen. Viele versanken freilich mehr in einen süßlichen, auf seichtes Gefallen gerichteten Ton, in eine auf den Fremdenverkehr rechnende Schnellmalerei. Diese verstanden in Tausenden von kleinen, liebenswürdigen Bildchen die Sonderart Venedigs auszuschlachten und sein Licht in die Welt hinauszutragen. Sie werden vielleicht einst höher bewertet werden als jetzt, wo ihre Blätter massenhaft auf dem Kunstmarkte liegen.

4221. Werners Schule.

Die venetianische Kunst blieb keineswegs Sonderbesitz der Italiener: In Werners Schule nahmen die Österreicher einen hervorragenden Anteil: So die Österreicher Norbert von Schrödl (geb. 1842), Ludwig Passini (geb. zu Wien 1832), der in Deutschland besonders beliebt wurde, Franz Ruben (geb. 1842), Cecil van Haanen (geb. 1844) und Eugen

Blaas (geb. 1843), der Alemanne Ludwig Dill (geb. 1848), einer der feinsten Beobachter von Luft und Licht in den Lagunen, vor allem ein ernster, die Massen vornehm abwägender Landschafter; dann die Engländer William Logsdael, Luke Fieldes, Henry Woods (geb. 1846) und Amerikaner wie Charles Fred Ulrich (geb. 1858), Charles Gifford Dyer (geb. 1846), der Russe Russow und viele andere mehr, die in ihrem Vaterlande als vornehme Meister der Farbenverfeinerung geschätzt und beachtet werden.

1222. Die Landschaft in Rom.

Der Zug von Romantik, den Turner und Rottmann in die Landschaft gebracht hatten, und der Zug von Wahrscheinlichkeit, den wieder Turner und neben ihm die Hamburger und Dänen eingeführt hatten, war seit den 30er Jahren mehr und mehr vor dem Idealismus dahingeschwunden. Und zwar geschah das in Rom, wohin alle strebten, ohne daß die Römer die Stadt, die Gesellschaft, die Regierung ihnen irgend etwas dort bot: Die nüchterne Inhaltlichkeit etwa ausgenommen, jener Grundzug römischen Wesens, der die Führung übernommen hatte. An Stelle der Innigkeit der Beobachtung war die Sicherheit der Beherrschung der Leinwand durch den Ton getreten, dem sich die Einzelfarbe unterzuordnen hatte. Man war auch hier zur Nachahmung der alten Meister gelangt. Und wenn die Landschafter seit Turner es auch ablehnten, unmittelbar bei den Alten zu lernen, namentlich sich dagegen verwahrten, die Nachfolger Poussins zu sein; so schlich doch überall ein Zug der klassischen Landschaft sich ins Bild hinein, wuchs doch das alte Gesetz über die ins Schwanken geratene Wahrheitlichkeit hinaus. Die Landschaft hatte sich ihrer besten Kraft, der Heimatlichkeit, beraubt, sie suchte jetzt selbst in der Heimat das Malerische, und das war zumeist das höher geschätzte Fremdartige, Altkünstlerische.

1223. A. Achenbach.

Auch Andreas Achenbach suchte Dramatik, Bewegung, starke Eindrücke: Er fand sie in der Darstellung der See und nebenbei, immer noch teilweise auf Everdingens Spuren wandelnd, im überschäumenden Bergwasser. Sein Verdienst ist, daß er von der stark in klassische Bahnen geratenen italienischen Landschaft wieder zur Heimat zurückkehrte, daß er aus der anfangs beziehungsreichen und durch Inhalt wirkenden Darstellung zu einfachen Naturschilderungen überging und mit erneuter Herzlichkeit wieder schlichteren Vorwürfen sich zuwendete.

1224. Die Norweger in Deutschland.

Die Gegenstände in Achenbachs Bildern stammen zumeist von der Nordsee. Auch er hat aus der Quelle geschöpft, die der Engländer bildliche Darstellungen aus der Normandie boten. Außerdem blieb Düsseldorf in engem Zusammenhang mit Norwegen. Dorther kam der erfolgreichste Lehrer der Landschaftsmalerei, Hans Gude (geb. zu Christiania 1825), der dem Naturbilde eine entschiedenere heitere Farbe, klarer leuchtendes Licht gab. Seine Volksgenossen brachten es denn auch bald am Rhein, und seit Gude seine Lehrthätigkeit nach Karlsruhe und später nach Berlin verlegte, auch dort zu großem Einfluß. Die kühle, frische Luft über dem Wasser, das Blitzen des Lichts auf den Wellen, das Spiel des Tones in der Ferne behandelte er mit Meisterschaft: Namentlich die farbige Klarheit des Tones kam durch ihn zu neuer Anerkennung. In Düsseldorf waren es namentlich Niels Björnson Möller (geb. 1829, † 1887), Morten Müller (geb. 1828) und als der feinste Ludwig Munthe (geb. zu Aaren 1841, † 1896), die durch frische, hell aufleuchtende Farbenwirkungen diese Kunstart pflegten; in derberer Art thaten dies Axel Nordgren (geb. zu Stockholm 1828, † zu Düsseldorf 1888), Eilert Adelsteen Normann (geb. zu Bodö 1848). Auf ähnlichen Wegen bewegte sich in Berlin Wilhelm Riefstahl (geb. zu Neustrelitz 1827, † zu München 1888), der die Alpen wie Italien in frischen, durch reiche Staffage ausgezeichneten Darstellungen zu behandeln wußte. Schule bildend wirkte Hermann Eschke (geb. zu Berlin 1823, † daselbst 1900), der in Paris den malerischen Ton erlernte. Seine Seebilder und Küstendarstellungen stehen wieder jener internationalen Kunst nahe, die ihre Studien aus der

Normandie holte. Sehr vieles geht auf die Engländer zurück, die dort die Führer waren. Noch mehr schwelgte in den glasigen Tönen, wie sie die Nachahmer Turners eingeführt hatten Charles Hoguet (geb. zu Berlin 1821, † daselbst 1870). Die Schüler Eschkes, Louis Douzette (geb. 1834), Richard Eschke, der Orientmaler Ernst Körner (geb. zu Stibbe 1846) u. a. m., pflegten eine etwas derbkörnige Stimmungsmalerei, ohne der Natur wesentlich Neues abzugewinnen. Karl Saltzmann (geb. 1847) näherte sich in seiner Art den in Düsseldorf thätigen Norwegern, Markus Larsson (geb. 1825, † 1864) vertrat in Schweden selbst eine ähnliche Richtung.

4225. Deutsche Landschafter.

Unter den Deutschen in Düsseldorf ist August Wilhelm Leu (geb. zu Münster 1818, † 1897) hervorzuheben als jener, der die nordischen Anregungen am entschiedensten aufnahm. Er suchte später in den Alpen seine Vorwürfe, malte jedoch auch im Sinne der Meister der 40er Jahre Italien: Ähnlich Valentin Ruths (geb. zu Hamburg 1825), Ascan Lutteroth (geb. zu Hamburg 1842), Karl Oesterley (geb. zu Göttingen 1839), Eugen Dücker (geb. zu Arensberg in Livland 1841) und der feinere, schon von den Franzosen beeinflußte Gregor von Bochmann (geb. 1850). Der in Weimar wirkende Theodor Hagen (geb. 1842) gehört neben vielen anderen gleichfalls dieser Richtung an.

4226. Die romantische Landschaft.

Dabei gab es doch noch immer Männer, die in der Natur nicht nur fremde Bilder wiederfanden, sondern die im Sinne der Märchendichter geheimnisvolle Kräfte in ihr wirken fühlten, sich in sie hineinzuträumen verstanden. Jene Erlkönig-Stimmung, die Goethe so wunderbar getroffen hatte, erhielt sich als ein Sondergut des deutschen Volkes. Lessing war der Vermittler zwischen alter und neuer Romantik. Ihm lag es daran, die Heimat in großen Zügen und einfachem Ton zu schildern. Doch nicht ohne dem Bilde zugleich den Auftrag zu geben, an die Beschauer tiefere, seelisch anregende Fragen zu richten. Die Figuren im Bilde sprechen hierbei entscheidend mit. Mehr noch war Johann Wilhelm Schirmer (geb. zu Jülich 1807, † zu Karlsruhe 1863) bedacht, das Landschaftsbild nicht nur als eine Naturnachahmung erscheinen zu lassen, sondern ihm eine höhere Weihe dadurch zu geben, daß sie einer im Bilde sich abspielenden Handlung als Stimmungshintergrund diene. Man suchte vor allem dichterische Werte in der Landschaft und in diesem Sinn träumte sich Schirmer in den deutschen Wald hinein mit der Absicht, das Bild des Waldes zum Sang über den Wald zu erheben. Ein weiterer Ansatz zu romantischer Kunst bildete sich in Österreich. Der Zipser Karl Marko (geb. zu Leutschau 1790, † zu Antella 1860), schuf eine eigentümliche Form der Ideallandschaft, indem er die italienische Natur mit klassischen und biblischen Gestalten belebte und dabei mit großer Kraft den Ton zur Verstärkung des Stimmungseindruckes verwertete: Nicht eine bestimmte Gegend, sondern den Eindruck einer dichterisch erregten Stunde suchte er festzuhalten. Wie in Frankreich Corot, so fanden die Schüler Schirmers in Deutschland um so schwerer Verständnis für diese Auffassung, je weniger aufdringlich dieses Eindichten in die Stimmung im Bilde sich gab. War den Franzosen der Weg zur Anerkennung in den 50er Jahren wenigstens teilweise eröffnet, so fanden die Deutschen diese erst seit den 80er Jahren. Auch bei ihnen bedurfte es eines Durchganges durch das Studium der römischen Landschaft: Heinrich Franz-Dreber (geb. zu Dresden 1822, † zu Rom 1875), gab ein Gesamtbild von Landschaft, antiker Götterwelt und neuem romantischen Empfinden, das jenem, wie es aus Corots Kunst hervorschaut, in manchem verwandt ist; Albert Hertel (geb. zu Berlin 1843) suchte in einer noch vielfach von Preller entlehnenden Stilisierung der Landschaft die romantischen Werte festzuhalten; Friedrich Preller, der Jüngere (geb. zu Weimar 1838, † zu Dresden 1901), folgte noch entschiedener den Bahnen seines Vaters; Christian Wilberg, (geb. 1839, † 1882), suchte in der italienischen Natur die Reize einer beziehungsreichen, namentlich auch das Bauwesen in die Kunst herein-

Vergl. S. 724, N. 4215.

ziehenden Welt; Eugen Bracht, (geb. zu Morges 1842), schuf Bilder zum Teil aus dem Orient, in denen er durch große einfache Tonwirkungen ernste Stimmungen anregte. Aber es kam bei allen diesen Meistern nicht zu volltönigem Klang, zur packenden Wirkung; es kam nicht zur vollen Ueberwindung des Gegenständlichen, zur eigentlichen lyrischen Auflösung des Stimmungsgehaltes.

1227. Böcklin und Thoma.

Doch blieben diese Anregungen unentwickelt, bis der gleich Marko zumeist in Florenz lebende Arnold Böcklin (geb. zu Basel 1827, † zu Florenz 1901), diese Form des Naturdichtens in wunderbar kraftvoller Weise fortbildete: Hans Thoma (geb. zu Bernau in Baden 1839), fand gleich Böcklin in Rom die Grundlage zu dieser Auffassung. Sie waren geistige Einsiedler geworden, diese Romantiker der Stimmung. Sie lebten fernab vom eigentlichen Schaffen; die Akademien und öffentliche Ausstellungen waren ihnen entfremdet. Der Geist der Aufklärung und wissenschaftlichen Bildung hat ihr Schaffen als unklar, daher der erstrebten Durchsichtigkeit alles geistigen Seins feindselig verurteilt.

62) Das Sittenbild.

1228. Pflege des Gemüts.

In Deutschland fehlte die der französischen Kunst eigene Leidenschaft für das Nackte, sehr zum Schaden des künstlerischen Fortschrittes. Denn die Notwendigkeit für den Pariser Künstler, einen großen Akt zum fertigen Bilde durchzuarbeiten, hatte eine gewaltige lehrhafte Kraft. In Deutschland rückte man an Stelle der Sinnlichkeit, als des dort zur Kunst treibenden Gefühles, das Gemüt. Man stand nicht zur Kunst in einem sicheren ehelichen Bunde: In Frankreich war sie die verstohlen in die gute Gesellschaft eingeführte Geliebte, in Deutschland die wackere Tante, die Kindererzieherin.

1229. Schilderungen des Volks.

Vergl. S. 699, N. 4110.

Unmittelbar an die Engländer schlossen sich die Düsseldorfer als Darsteller des Volkslebens. Die englischen Stiche waren damals in ganz Deutschland verbreitet und die eigentlich bevorzugte Kunstkost der Menge. Trotz aller Bestrebungen der Leiter der Kunstschulen, nahmen viele Düsseldorfer die in diesen Blättern gegebene Anregung auf. Sie trieb dazu das Bedürfnis des Volkes nach einer Kunst, die es verstand. Cornelius und seine Schule boten diese nicht. Die dort in der zweiten Hälfte der 20er Jahre sich festsetzende Malerschar erreichte zwar erst langsam die malerische Vollendung der Niederländer und Engländer, versenkte sich aber um so tiefer in das Gemütsleben der vergangenen Zeiten, wählte die Dichter als Wegführer dorthin und erschöpfte sich in dem Streben, den Edelmut, die Empfindsamkeit, jene sinnige Weichheit, die sie für verfeinertes Menschentum hielten, den vergangenen Zeiten anzudichten: Der trauernde König und die verlassene Prinzessin, der harmlos heitere Landsknecht und der sinnende Mönch, der Spielmann und der träumende Schäfer wurden Lieblingsgebilde dieser Schule; unter diesen Formen erschien ihr das Leben des eigenen Volkes darstellbar, ja selbst das zeitgenössische, soweit es nicht der als nüchtern erkannten bürgerlichen Welt und den oberen Ständen angehörte. So boten denn vor allem die Bauern und die von der Gesellschaft Ausgeschlossenen, die Bettler und Vaganten, den Malern passend erscheinende Aufgaben; jene Menschen, die Volkstracht trugen, das heißt ein Gewand, durch das sie sich von den Lebenskreisen des Malers selbst trennten. Nur diese waren malerisch. Während die vorhergehenden Zeiten sich selbst im kirchlichen Bilde dargestellt hatten, oder ein besonderes, für vornehmer geltendes Gewand wählten, trat jetzt ein scharfer Zwiespalt zwischen dem ein, was im Leben und was in der Kunst als schön galt. Gleichzeitig mit der Kostümmalerei ging ein außerordentlicher Tiefstand in der Bildnismalerei her, namentlich in Deutschland, wo jene am lebhaftesten blühte: Nur das Fremdartige am Gewand und Erscheinung beschäftigte die Künstler, ja selbst im Bildnis wurde eine Art Verkleidung beliebt, weil das eigene Leben ihnen keinen Anhalt zur Darstellung bot; so sehr sie durch eigene fremdartig malerische Tracht

sich aus diesem herauszuheben suchten. Es wurde zur Regel, daß die Künstler sich selbst anders, malerischer, das heißt altdeutsch oder italienisch, kleideten, als die sie verlachenden verständigen Leute.

4230. Die Düsseldorfer. Die Düsseldorfer nahmen die belgischen und englischen Anregungen auf. Viele ihrer Bilder erscheinen wie Nachahmungen der durch den Stich weithin verbreiteten englischen. So suchte sich Adolf Schrödter (geb. zu Schwedt 1805, † 1875) ganz im Sinne des Mulready und Newton im Don Quixote und ähnlichen Dichtungen ein Darstellungsgebiet. Shakespeare war nicht minder beliebt. Johann Peter Hasenclever (geb. zu Remscheid 1810, † zu Düsseldorf 1853) wagte es, die Bürgerkreise der rheinischen Städte darzustellen, doch mit einer Art herablassendem Witz, aus dem man sah, daß er sich über und außer ihrem Kreise stehend fühlte: Sie waren ihm Philister. Henry Ritter (geb. zu Montreal in Kanada 1816, † in Düsseldorf 1853) brachte wohl englische Anregungen unmittelbar mit; Rudolf Jordan (geb. zu Berlin 1810, † zu Düsseldorf 1887) hat in der Normandie sich der englisch-französischen Auffassung genähert. Vergl. S. 655, N. 4009. Seine Bilder sind geradezu Auffrischungen jener von Collins und seiner Schule. Der eigenartigste und deutscheste dagegen dürfte Jakob Becker (geb. zu Dittelsheim 1810, † zu Frankfurt a. M. 1872) sein, der mit der kindlichen Seele eines Ludwig Richter in den rheinischen Städten das Leben fand, das sein bis in die kleinste Einzelheit treuer Pinsel sorgfältig und liebenswürdig darzustellen nicht ermüdete. An ihn schließt sich Anton Burger (geb. zu Frankfurt a. M. 1824, † 189 .?) als einer der offensichtigsten und von unkünstlerischen Stimmungen freiesten Darsteller des rheinischen Bauernlebens.

4231. Knaus. Eine neue Anregung erhielt diese Kunst durch die malerischen Fortschritte der Zeit, namentlich durch das inzwischen in Paris Erreichte. Ludwig Knaus (geb. zu Wiesbaden 1829) lebte 1852—1860 in Paris und erlangte dort die Vollendung in der Richtung des Wilkie und Brakeleer; er wurde nun als Sittenmaler gleich hochgeschätzt als früher jene. Wie Wilkie ausgerüstet mit einem feinen Blick für das Eigenartige in den Volksgestalten und für vornehme, wohlthuende Farbengebung, packte er die Welt durch die Liebenswürdigkeit seiner Beobachtung, durch die Sicherheit seiner Zeichnung, durch die heitere gemütvolle Auffassung des Lebens. Er ist der echte Maler der Dorfgeschichte im Sinne Berthold Auerbachs, jener Wiederspiegelung ländlichen Wesens im Geist eines über diesem sich erhaben fühlenden, wohlwollend teilnehmenden Städters.

4232. Weitere Sittenmaler. Ihm zunächst stehen mehrere andere Düsseldorfer: Benjamin Vautier (geb. zu Morges 1829, † zu Düsseldorf 1898), einen der feinsinnigsten und in seinen Empfindungen redlichsten der Reihe, Hubert Salentin (geb. zu Zülpich 1822) und andere mehr. Karl Hübner (geb. zu Königsberg 1814, † zu Düsseldorf 1879) trat dadurch hervor, daß er im liberalisierenden Sinne ernstere Gegenstände behandelte. Ähnlich Gisbert Flüggen (geb. zu Köln 1811, † zu München 1859), der in Nachfolge der Engländer in München solche Stoffe behandelte: Aber er blieb im allgemeinen bei leichten Scherzen und kam höchstens zu der Thräne der Rührung. Liebenswürdiger, einfach menschlicher und dadurch auch wahrer wirken die Bilder von Karl Spitzweg (geb. zu München 1808, † daselbst 1885), der im Kleinen und Beschränkten behaglich und warmherzig sich zu geben verstand.

4233. Die Skandinavier. Die Düsseldorfer Schule war durch all diese Künstler zu hohem Ansehen gekommen. Sie hatte einen Ton getroffen, dessen die Deutschen und die ihnen nahe stehenden Völker bedurften. Der unverständlichen Ästhetik und der ihr folgenden Cornelianischen Kunst, der philosophischen Verstiegenheit gegenüber war ein Rückschlag notwendig; er suchte das Kindliche und traf nur zu oft das Kindische. Die Engländer waren den Weg zu diesem vorausgegangen. Die Deutschen überboten sie bald. Namentlich aus dem Norden und aus Amerika wendeten sich daher der Düsseldorfer Lehranstalt zahlreiche Schüler zu, die eine Zeit lang

ihre Heimat von Düsseldorf abhängig machten. So Skandinavier: Adolf Tidemand (geb. zu Mandal 1814, † zu Christiania 1876) kam 1837 nach Düsseldorf und kehrte nach einer Reise nach Italien dorthin zurück. Er malte die Norweger in der Tracht der Zeit und in geschichtlich alter Kleidung, ihre Feste und Sitten, ihr häusliches Leben und ihre Häuser in der Absicht, der Welt sein Volk von bester Seite zu zeigen. Er galt damit der Welt als Entdecker eines neuen Kunstgebietes, während er doch nur ein neues Darstellungsgebiet gefunden hatte. Rasch folgten ihm andere auf diesem Wege. Es entstand eine norwegische Geschichtsmalerei, an der im Grunde nur die anders geartete Volksweise Abwechslung gegen die Düsseldorfer Schule bot. Ähnlich Peter Nils Arbo (geb. zu Drammen 1831, † zu Christiania 1892), Knud Bergslien (geb. 1822); Ferdinand Fagerlin (geb. 1825), Karl Frederik Sundt-Hansen (geb. zu Stavanger 1841), Vincent Stoltenberg-Lerche (geb. zu Tönsberg 1837, † 1892); dann die Schweden Johann Fredrik Hoeckert (geb. 1826, † 1866), Marten Eskil Winge (geb. zu Stockholm 1825, † 1896), August Malmström (geb. zu Vestra Ny 1829), der schon in Paris die Vollendung seiner Schule suchte: Man malte die alten nordischen Götter und Helden, das nordische Leben und seine besonderen Formen, aber es entstand aus der Anlehnung keine eigene Kunst; man kam über das, was Düsseldorf bot, in malerischer Richtung nicht hinaus.

4234. Die Amerikaner. Vergl. S. 715, N. 4186.

Ebenso in Nordamerika, wohin Leutze die Brücke schlug. Der in Düsseldorf gebildete William Sydney Mount (geb. zu Schauket 1807, † zu New York 1868) wußte dort das Landleben in den Vereinigten Staaten dem Volke vorzuführen, die Farmer in eine Stimmung zu versetzen, wie Teniers seine Volksgenossen gesehen und gemalt hat. Daniel Huntington (geb. in New York 1816), der 1839 nach Rom kam, stand als Maler ähnlicher Werke lange an der Spitze der amerikanischen Künstler; Richard Caton Woodwille (geb. 1825? † 1855), Francis W. Edmunds (geb. 1806, † 1863) und viele andere nahmen Düsseldorfer Anregungen auf, die sie bald durch Pariser Malweise zu verfeinern lernten. Robert Walter Weir (geb. zu New Rochelle 1803, † 1889) hat als Künstler und Lehrer in gleicher Richtung gewirkt. Der Kunsthandel brachte in Menge die Erzeugnisse deutscher Sittenmalerei nach den Vereinigten Staaten, die bis in die 70er Jahre im Massengeschmack von Düsseldorf abhängig blieben. Leider kam aber viel minderwertige Ware mit, süßliche Kindergeschichten, läppische Witzchen und sonstige Plattheiten, die die deutsche Kunst in Mißachtung brachten. Der Name des Johann Georg Meyer (genannt Meyer von Bremen, geb. zu Bremen 1813, † 1886) wurde geradezu zur Spottbezeichnung für jene weichlich süße Kunstware.

4235. Die Elsässer.

Frankreich besaß ein ähnliches Sittenbild nicht. Besaß es doch auch nur in sehr beschränktem Maße jene malerischen Bauerntrachten, die auf die geschichtlich angeregte Zeit als eine Erinnerung an die Vergangenheit wirkten. Die Revolution hatte dort dem Sittenbild ein Ende gemacht; der Glanz des zweiten Kaiserreiches wies die Künstler auf andere Wege, als auf die Schilderung des Lebens der Leute dort unten, jener Zeitfremden, zu denen man sich in Deutschland so gern mit lächelnder Neugier näherte. Nur das Elsaß bot dergleichen. Gustav Brion (geb. zu Rothan 1824, † zu Paris 1877), Charles Francois Marchal (geb. zu Paris 1825, † 1877), Christian Schüssele (geb. im Elsaß 1824, † 1879) vertraten die Darstellung elsässischer Sitten in Paris, Schüssele in Philadelphia, wo er als Akademiedirektor wirkte.

4236. Das bretonnische Sittenbild.

Die bretonnischen Bauern, die einzigen von altem Schrot und Korn im französischen Gebiete, suchten einige Pariser Künstler auf: Die beiden Leleux (Adolphe, geb. zu Paris 1812, † daselbst 1891, Armand, geb. zu Paris 1818, † 1885), Philippe Auguste Jeanron (geb. zu Boulogne 1801, † 1877). Aber die Bewunderung für dieses Darstellungsgebiet war nicht die

gleiche: Man fand sich nicht erheitert und gehoben durch die schlichtere Natürlichkeit, die dem deutschen Bauern angedichtet wurde; die Revolution hatte die Trennung der Stände untereinander beseitigt. Für den deutschen Künstler bestand der von idealistischer Kunstauffassung geforderte Abstand zwischen dem Schöpfer und Beschauer des Bildes vom dargestellten Landvolk; nicht bestand dieser vom städtischen Arbeiter, den daher auch keiner darstellte, da er als unmalerisch galt. Für die französischen Maler und bald auch für die englischen war dieser Abstand schon dahingeschwunden.

4237. Französische Orientmalerei.

Dagegen suchten nun auch die Franzosen in der Fremde das Volkstum. Ihre Orientmalerei wurde durch den Heereszug Napoleons I. nach Ägypten und durch die griechischen Freiheitskriege angeregt. Byron hatte mächtigen Einfluß auf die Gedankenkreise der Welt, Griechenlieder begannen zu erklingen: Was die Welt an Schaudern ersehnte, bot ihr die Grausamkeit der im Orient Kämpfenden zur Genüge. Der Engländer Eastlake war ein eifriger Schilderer jener Kämpfe, indem er nun die Griechen als Hellenen alter Größe aufzufassen suchte; aber den vollen Ton traf wieder erst der größte Maler dieser Romantik, Delacroix, in seinem Gemetzel von Chios (1821); hier erst war die Leidenschaft der Gegenstand, das Grauen vollkommen in Einklang gebracht mit der Leidenschaft der Farbe, mit der neuen Zeit besonderer Schönheit. Delacroix selbst ging 1832 nach Marokko, um nun an Art und Stelle jene Welt kennen zu lernen, die ihn beschäftigte: Ein Land der glühenden Sonne, der geheimnisvoll abgesperrten Frauen, der Fürsten auf schlanken Araberhengsten und der abgehauenen Feindesschädel über den Stadtthoren.

Vergl. S. 717, N. 4193.

Vergl. S. 710, N. 4174.

Das Fremde in Ton und Beleuchtung, das weit Entlegene in Lebensform und Kleidung, die Lebhaftigkeit in Ausdruck und Bewegung zog die Maler nun mächtig nach dem Süden. Paris und die Schule Delacroix, wurde der Ausgangspunkt der Orientmalerei. Hier schuf Alexandre Gabriel Decamps (geb. zu Paris 1803, † zu Fontainebleau 1860) im Sinne der Genremaler, des neuen Gebietes sich zu bemächtigen, ein Erzähler voll guter Laune und feiner Beobachtung. Eugen Fromentin (geb. zu Larochelle 1820, † in St. Maurice 1876) suchte Algier in seinen Kämpfen und Jagden auf, um an ihnen die ritterliche Gesinnung der Araber darzulegen. Seine romantische Auffassung des orientalischen Lebens war von entscheidender Wirkung für die Schule: Die Mischung von ritterlicher Vornehmheit und um die kleinen Bequemlichkeiten der Welt verzichtender Sorglosigkeit, die er meisterhaft darzustellen wußte, gab den Franzosen das rechte Verhältnis zur Beurteilung der eigenen Kämpfe in Algerien. Als Sieger freuten sie sich, den Unterliegenden ritterlich zu rühmen. Ähnlich Alexandre Bida (geb. zu Toulouse 1813, † zu Paris 1895), der am entschiedensten die Ansicht vertrat, das heutige Leben in Palästina entspreche dem in Christi Zeiten, der am alten verharrende Sinn des Osten habe uns die heiligen Gestalten unmittelbar überliefert; der also mit wissenschaftlicher Schärfe auf Grundlage seiner Orientstudien die Zeit Christi darstellte, eine orientalisierende Heiligenmalerei anregte. In diesem Sinne gab er Bilder zur Bibel heraus. Der Elsässer Gustave Dore (geb. zu Straßburg 1833, † zu Paris 1883) hat hierdurch vielerlei Anregung erhalten; die er zu seinen überschwenglich lebendigen Buchbildern für die Bibel, für die Dichter aller Völker verwertete.

4238. Die anderen Völker.

Die Orientmalerei wurde bald allgemein beliebt: Die Spanier haben in Eduardo Rosales (geb. zu Madrid 1837, † zu Rom 1873), die Belgier in Jean Francois Portaels (geb. zu Vilvorde 1818, † zu Brüssel 1895), die Schweden in Egront Sellif Lundgren (geb. zu Stockholm 1815, † daselbst 1875), die Deutschen in Wilhelm Gentz (geb. zu Neuruppin 1822, † zu Berlin 1890), die Italiener in Alberto Pasini (geb. in Busseto 1826) Vertreter dieser Kunstart. Der vorzugsweise als Landschafter thätige Südfranzose Prosper Marilhat (geb. zu Vertaizon bei Thiers 1811,

† daselbst 1847) ist der Reihe dieser einst weithin beliebten Meister als ein leitender Kopf anzureihen.

4239. Die Deutschen.

Einen anderen Weg schlugen die künstlerisch selbständigeren Deutschen ein, wieder eine Gruppe, die der herrschenden Ästhetik Unduldsamkeit verdrängt hatte: Adolf Schreyer (geb. zu Frankfurt a. M. 1828, † zu Kronberg 1899), Theodor Horschelt (geb. zu München 1829, † daselbst 1871), Ferdinand Heilbuth (geb. zu Hamburg 1830, † zu Paris 1889), Teutwart Schmitson (geb. zu Frankfurt 1830, † zu Wien 1863), August von Pettenkofen (geb. zu Wien 1821, † daselbst 1889), Leopold Karl Müller (geb. zu Dresden 1834, † zu Weidlingau 1892), Rudolf Huber (geb. zu Schleinz, Oberösterreich 1839, † zu Wien 1896) bilden eine besondere Gruppe von Malern, die auf dem Weg an der Donau entlang in den Osten zogen, dort sich Befreiung von den akademischen Gesetzen der Kunst errangen und erst langsam die Anerkennung fanden, die ihnen die mit ästhetischen Scheuklappen versehene Mitwelt zumeist verweigerte. Wenigstens fehlte ihnen völlig die Zustimmung der wissenschaftlichen Kritik; sie galten als Buschklepper, die die offene Straße zum höchsten Ziel verfehlt hatten oder böswillig mieden. Ihren Halt fanden sie dagegen im österreichischen Adel, in den Heeren, wo die gesunde Lebensfreude vor der Verstiegenheit der deutschen Bildung und vor der Einseitigkeit ihres Geschmackes bewahrte.

4240. Amerikaner in Paris.

Je augenfälliger höher der Stand des Malenkönnens in Paris als in Düsseldorf war, desto mehr meldeten sich die Nordamerikaner in Paris: Die Sittenmalerei, wie sie nun auch bei ihnen beliebt wurde, suchte dort nach malerischer Verfeinerung, seit Knaus und die Düsseldorfer selbst diesen Weg gingen. Thomas Waterman Wood (geb. zu Montpellier, Vt. 1823) war einer der ersten, der diesen Weg ging. Henry Mosler (geb. 1841), wohl der erfolgreichste dieser Art, Lemuel Everett Wilmarth (geb. 1835), Louis Charles Möller (geb. 1855) sind in Amerika angesehene Künstler verwandter Richtung.

4241. Soziale Malerei.

In Frankreich und Belgien erhielt die Darstellung der unteren Stände rasch einen ausgeprägt sozialistischen Beigeschmack. Das zeigen jene Werke, die nun sich in der Darstellung des Lebens der Hauptstadt, in den höhnenden Schilderungen der Pariser Sitten ergingen. Unter den Malern schlug Auguste Biard (geb. zu Lyon 1798, † 1882) den Ton an. Witz und treffsichere Schlagfertigkeit, eine feste Hand und ein klarer Blick für die Dinge der Welt, machte ihn zu vielerlei Kunst befähigt. In allen Ländern der Erde heimisch, verlor er nicht den Blick für das besonders Pariserische, das ihn schließlich doch am meisten reizte. Nicolas Francois Octave Tassaert (geb. zu Paris 1800, † daselbst 1874) bildete dann das Sittenbild im Geiste der französischen Romantik immer mehr zur Darstellung des Grausigen, zum ergreifenden bürgerlichen Drama aus. Ihm zur Seite stehen die Vlamen Charles C. Auguste Groux (geb. zu Comines 1825, † 1870), durch dessen tieftonige, malerisch auf hoher Stufe stehenden Bilder ein bitterer, leidenschaftlicher Ernst und oft ein noch bitterer Spott zieht; und Charles Meunier, den wir noch als Bildhauer kennen lernen werden; als Maler stand er Groux nahe, auch hinsichtlich seiner geschichtlichen Bilder, die im Ton ernst, doch in der Farbe reich sind. Später wählte er mit Vorliebe die Darstellung des Schwarzen Landes, der Kohlengebiete von Charleroi, deren rauchende Hütten und rußige Arbeiter zum Darstellungsgebiet.

Vergl. S. 663, N. 4039.

Noch war man aber meist weitab davon, an solchen ernsten Schilderungen des thatsächlichen Lebens Genugthuung zu finden. Das widersprach dem Wunsche, durch die Kunst erfreut und womöglich gar erhoben zu werden; das wollte den Feinschmeckern nicht gefallen, die nicht an die häßlichen Seiten des Daseins erinnert werden wollten; die von der Kunst forderten,

daß sie sich ihrem Bedürfnis füge, nämlich dem, den Genußsüchtigen einen Genuß mehr zu schaffen.

4242. Die französische Karikatur. Vergl. S. 680, N. 4029.

Die sichere Kunst im Zeichnen gab den französischen Meistern bald durch den sich immer lebhafter entwickelnden Bilderschmuck in den Zeitschriften und Witzblättern Gelegenheit zur Äußerung ihres Geistes. Namentlich in den letzteren schufen die Revolutionen in Frankreich dem derber anpackenden, offenen Witze freie Bahn und gaben dem gezeichneten Hohn eine politische Bedeutung. Man fand nicht gleich den rechten Ton. Louis Boilly (geb. zu la Bassee 1761, † zu Paris 1845) kam über die Niedlichkeiten noch nicht ganz heraus, Louis Philippe Debucourt (geb. 1755, † 1832) suchte noch nach Scherzen und freute sich an lüsternen Darstellungen; der Schlachtenmaler Vernet, der auch als Zeichner für den Buchhandel Bedeutendes im Sinne der englischen Karikaturisten leistete, griff schon herzhafter zu; Charles Philippon (geb. zu Lyon 1800, † zu Paris 1862) wurde der erste, dessen Witzblatt La Caricature seit 1830 zu einem wirklichen Kampfmittel wurde. Er zuckte seinen spitzen Griffel gegen starke Gegner, selbst gegen Napoleon III., nicht nur, wie bisher beliebt, gegen die Sünden der unpersönlichen Menge, gegen die Schwächen der Wehrlosen. Scharf und bissig geißelte auch Honore Daumier (geb. zu Marseille 1810?, † in Valmondois 1879) seine Gegner in trockenen, eckigen, unerbittlich sicheren Strichen, in sprühender Lebendigkeit. Dazu war er ein Maler von feinem, selbständigem Farbengefühl, der das Augenblickliche im Ton, die zufällige Beleuchtung festzuhalten verstand, während sonst ein wohlverteiltes Licht in den Bildern gleichmäßig herrschte. Das pochende Leben der Straße, die Tracht der Zeit, die Sünden der Gesellschaft und der Parteien, die eigentlich die Seelen bewegenden Geschehnisse hat er als Zeichner ohne Umschweife mit Kraft und einer gewaltig seinen Kunstgenossen vorauseilenden Rücksichtslosigkeit gegen die Schulgesetze in künstlerisch dauernd wertvolle Zeichnungen und Bilder zu fassen verstanden. In feinerer Beobachtung, in vornehmerer, weltmännischer Art that dies Guillaume Sulpice Chevalier (genannt Gavarni, geb. zu Paris 1801, † zu Auteuil 1866) hinsichtlich der verzeihenden Lässigkeit, die in rauschenden Festlichkeiten dahinlebt und des Elends, der Schande uneingedenk ist, die sie umgaben. Der gesellschaftliche Kampf der Zeit ragt schärfer, entscheidender in die Kunst hinein, zwingt in die Tiefen des Daseins zu schauen. Da schwinden die Grenzen der Kunst! Alles, was lebt, was sich bewegt, was am Auge vorbeizieht, wird zum Bilde; da ist kein Wählen und Sondern, kein Urteilen über den Wert der Dinge, sondern das Streben, sie zu verstehen und sie in ihren bösen Eigenarten zu übertreiben, sie zu zergliedern, ihre Art zu erklären.

4243. Daumier.

4244. Rops.

An Wucht Daumier mindestens gleich ist der Vlame Felicien Rops (geb. zu Namen 1833, † zu Esconnes 1898), eine der merkwürdigsten Erscheinungen in diesem Gebiete: Er schuf das Unerhörteste an Zote in Radierungen von sorgfältigster Durchbildung, in Darstellungen, die ebenso von geiler Lust wie vom Ekel beherrscht sind: Und doch schwebt über dem Ganzen echtestes Künstlertum: Rops liefert den Beweis, wie wenig der Wert des Inhaltes die Kunsthöhe bedingte, auf einem Wege, der mit jenen unkünstlerischen Darstellungen der höchsten Verwürfe menschlichen Denkens in Vergleich gezogen werden muß; er liefert den Beweis, daß die vollste, rücksichtsloseste Sinnlichkeit kein Hindernis in der Kunst und daß die vollste, rücksichtsloseste Askese keine Förderung der Kunst darstellt, daß beide mit ihrem eigentlichsten Wesen nichts zu thun haben.

4245. Die deutsche Karikatur.

Die deutsche Karikatur ist sehr viel ärmer. Sie bewegte sich lange Zeit in einer ziemlich seichten, ebenso des Ernstes wie der beißenden Kraft entbehrenden Witzelei oder auf fremden Bahnen. Wilhelm Kaulbach versuchte sich auf ähnlichen Wegen wie Rops, doch sank er alsbald viel tiefer, da ihm der volle, starke Nerv fehlte. Die Düsseldorfer versuchten es gelegentlich mit Witzblättern. Zeichner wie Theodor Hosemann (geb. zu Brandenburg 1807,

† zu Berlin 1875), Herbert König (geb. zu Dresden 1820, † in Niederlößnitz 1876), Karl August Reinhardt (geb. zu Leipzig 1818, † in Kötzschenbroda 1877), J. Rudolph Töpfer (geb. zu Genf 1799, † daselbst 1846) gehören ihrer künstlerischen Art nach ganz dem Auslande an. Töpfer schrieb und dichtete auch französisch, zeichnete englisch. Die fremden Vorbilder überragten durchaus das eigene Empfinden. In den „Fliegenden Blättern" herrschte ein behaglicher, kraftloser Geist des Bierwitzes vor. Nur der Kladderadatsch, der 1848 entstand, nahm eine hervorragendere Stellung ein. Dort wirkte der Zeichner Wilhelm Scholz (geb. 1824, † 1893) entschieden typenbildend. Sein Witz erhob ihn oft zu einem entschiedenen Einfluß auf das Empfinden wenigstens der Berliner. Auch die französischen Meister der Folgezeit, jene des zweiten Kaiserreichs, bedrängt durch die Strenge der Censur, stellten sich nur zu gern dem Gefallen der Menge zur Verfügung, der Schilderung der anmutigen Sünde: So Amedee de Noe (genannt Cham, geb. zu Paris 1818, † daselbst 1879), der Paul de Kock des Griffels, Alfred Grevin (geb. zu Epineuil 1827, † zu Saint Mandé 1892), der Erfinder der flotten Federzeichnungen, die im Journal amusant das Paris der Tanzsäle, der Boulevards, das Getriebe hinter den Coulissen nicht ohne starken Auftrag zeichnerischer Schminke darstellte. Von den Abfällen seiner Kunst leben heute noch die Wiener Witzblätter. Leonce Petit ist als Darsteller der französischen Provinzler, der Kleinstädter in Holzpantoffeln und Cylinder bemerkenswert. Er ist fast der einzige, der von deren Leben Kunde giebt, indem er sie mit packender Lebendigkeit in ihrem Kleintreiben vorführt.

Von diesen Zeichnern des Lebens nahm aber die deutsche hohe Kunst mit ablehnendem Lächeln, wenn nicht mit aufrichtiger Entrüstung, Kenntnis. Sie hielt fest an sorgsamem Studium der Alten und an der Aufgabe, die weltgeschichtlichen Geschehnisse im Bilde noch einmal vorzuführen, dieses zu einer Bühne der großen Ereignisse zu machen. Und sie gewann damit Boden im Rate der Völker.

63) Die Bildnerei der 2. Renaissance.

4246. Zurück zu Donatello.

Einen Umschwung gegen die leere Antike der Schüler Thorwaldsens bahnten zuerst die Italiener an. Dieser Umschwung hatte überall seinen Ursprung in der Erkenntnis des Wertes der Renaissancebildnerei und zwar schritt dieser zumeist kunstgeschichtlich nach rückwärts: Vom Verständnis Michelangelos ausgehend kam er zu dem der Florentiner Meister des 15. Jahrhunderts, um endlich bei der Erkenntnis der Größe Donatellos zu enden. Schritt für Schritt führte diese rückgreifende Bewegung zugleich nach vorwärts in die Erkenntnis, daß die Natur die Nährmutter aller wahren Kunst sei und daß die Nachahmung des Fertigen, das Schöpfen aus zweiter Hand zur Unkunst führen müsse.

4247. Florenz.

Wieder einmal nahm Florenz die Führung. Die klassische Zeit hatte von der toskanischen Hauptstadt wenig Kenntnis genommen: Der Strom der gebildeten Reisenden, selbst ein Goethe, fanden ungleich wichtiger, die Caracci und Guido Reni in Bologna zu studieren als mit Florenz sich aufzuhalten: Vicenza und sein Palladio überragte in der Wertschätzung jener Zeit hoch die Kunst eines Brunelleschi. Der Hof der Medici war zerstört, die Lothringer hatten trotz aller Bemühungen den alten Ruhm nicht wiederherstellen können; die napoleonischen Kriege brachten der Stadt Unruhe und wenig Förderung. Erst seit der Rückkehr der Habsburger begann eine sichere Entwicklung. Die Akademie der Künste erfuhr vielerlei Verbesserungen.

4248. Die Brüche von Carrara.

Vor allem hatte Italien vor anderen Ländern voraus, daß es die Heimat des Marmors war. Die Brüche von Carrara gaben immer wieder den Ausschlag: Dort war die eigentliche Börse der Bildnerei, dorther holten sich die Meister aller Länder die geschickten Hände, die ihre Modelle in Marmor übertragen mußten. Die italienischen Steinbildhauer

liehen überall die eigentlich ausführende Hand. In allen Hauptstädten Europas hatte er damals und hat er noch heute seine Steinniederlagen, seine tüchtigen Gesellen, deren Namen nur selten genannt werden; es sei denn, daß sie sich zu selbständigen Bildhauern herausbilden. Die Thorwaldsen-Schule bildete in Thon und empfand demgemäß. Sie nahm die breite Massigkeit mit Vorliebe auf, die die altrömischen Kopisten den antiken Statuen gegeben hatten, seien sie nun Nachbildungen von Marmor oder Bronze. Sie verzichteten auf alles, was der Thon nicht hergab: Der Marmorarbeiter sollte das Thonmodell genau nachbilden. Die Italiener aber waren die einzigen, die in Marmor dachten; die dem Stoff die Reize abzugewinnen suchten, die er bot. Die Franzosen lernten bald die Bronze selbständig zu behandeln. Von beiden nahmen die Engländer eine bessere Stoffbehandlung auf. Am längsten klebte die deutsche Kunst am unedlen Stoff. Ihr Gedankenballast ließ jede Formverfeinerung als Spielerei, jedes Vertiefen in die Naturwahrheit als eine Versündigung am edlen Hellenentum erscheinen.

4249. Bartolini. Vergl. S. 650, N. 3905.

Bartolini war der erste, der in Florenz eine stärkere Modellierung der Haut, eine Belebung des Steines versuchte. Seine Gruppe Mutterliebe (Palazzo Pitti 1824) und noch mehr das Gottvertrauen (Museum Poldi Pezzoli in Mailand, 1835) zeigten zuerst das, was man damals höhnend Abhängigkeit vom Modell nannte, den Versuch, im Wiederschaffen der Natur, nicht im Schaffen des Ideales zu neuen Werten zu gelangen. Im Demidowdenkmal (Florenz, erst 1870 aufgestellt) versuchte er bereits diese Anregungen auf größere Aufgaben zu übertragen. Dann nahm er an einem Grabmal im Camposanto zu Pisa (1842) bei noch klassischem Kostüm doch den Gedanken auf, die Gestalt einer trauernden Witwe in lebendiger Bewegung zur Architektur zu stellen. Seit 1815 Lehrer an der Akademie, rief er einen Sturm der Entrüstung hervor, als er einen Buckligen als Akt stellte: Es war ein Angriff gegen die Grundlehren der reinen Schönheit, ähnlich jenen, durch die Delacroix die Pariser Maler in wildeste Aufregung versetzte.

Bartolini traf 1806 in Carrara mit Rauch zusammen, der damals seine berühmte Statue der Königin Louise dort in Marmor ausführte, ein Werk, das jener Zeit als realistisch insofern galt, als wenigstens streng auf Ähnlichkeit gesehen wurde. Bartolini machte damals eine Gruppe, in der Napoleon mit Frau und Sohn dargestellt erschienen (1814 zerstört); beide wurden befreundet. Aber die deutsche Schule war zu fest geschlossen, als daß die realistische Anregung durch Rauch in die Tiefe hätte getragen werden können. Im Gegenteil, die Schule Thorwaldsens, in Rom zumeist gestützt durch die Deutschen, Skandinavier und Engländer, blieb noch lange auch für fremde Völker vorbildlich.

4250. Romantik in Frankreich.

Der Umschlag erfolgte in Frankreich. Die romantische Verjüngung machte sich dort auch in der Bildnerei geltend. Antoine Auguste Preault (geb. zu Paris 1810, † 1879) suchte die Leidenschaften, das Elend, den Hunger bildnerisch zu verwerten; Antonin Marie Moine (geb. zu St. Etienne 1796, † zu Paris 1849) schuf tiefsinnige Arbeiten für Kirchen und Grabdenkmäler; Marie Prinzeß von Orleans (geb. zu Palermo 1813, † 1839) bildete eine fein empfundene Jungfrau von Orleans; Henri de Triqueti (geb. zu Conflans 1802?, † zu Windsor 1874) fertigte die Thore der Madeleine. Aber nicht diese der kirchlichen Romantik in der Baukunst entsprechenden Werke stellen die eigentliche Verjüngung der Kunst dar, so wenig wie die zahllosen Ergänzungen in den Kirchen Frankreichs, sondern die erneute Rückkehr zur Natur. Zu dieser führte David d'Angers, wie wir sahen, zunächst das Bildnis. Er knüpfte an Houdon und an Bartolini an, der auch hierin frischere Kraft entwickelte. Beide wollten der Nachwelt die Züge ihrer Zeitgenossen bildnerisch festhalten. Und dabei waren sie von einer Entschiedenheit im Auffassen des Eigenartigen, die für eine Befreiung gegenüber der Gleichförmigkeit des Idealismus und der Steigerung

Vergl. S. 684, N. 4093.

auch des Bildnisses zum Höheren darstellt. In Davids Statuen erscheint wieder die bisher ganz vergessene Leidenschaft, die erhöhte Beweglichkeit in den Gelenken. Reicher noch war die Ernte aus Rudes Wirken. Seine Bildnerei ging etwa gleichen Schritt mit der Malerei seines Mitschülers Prudhon. Sein Glück war, daß er nicht, wie alle seine berühmteren Zeitgenossen nach Rom zog, sondern in Belgien seine Studien machte, an die dort heimische handwerkliche Sicherheit anknüpfte. Am Theater de la Monnaie, im Schloß Tervueren, finden sich seine Erstlingswerke. Mit den 30er Jahren begann er in Paris seine Thätigkeit. Im Ausmarsch zum Kriege (am Arc de l'Etoile) bricht die Leidenschaftlichkeit der Zeit gewaltsam durch: Der weit ausschreitende Genius über den lebhaft fortziehenden Kriegern schreit seinen Widerspruch gegen den verschlafenen Klassizismus stürmisch in die Welt hinaus; an seinen Bildsäulen, namentlich vom Marschall Ney (1852), in seinen Büsten erhebt sich Rude wieder zur vollen Darstellung des bewegten Lebens. Mit ihm und seinem Landsmann Francois Jouffroy (geb. zu Dijon 1806, † zu Laval 1882) und mit dem d'Angers-Schüler, Pierre Jules Cavelier (geb. zu Paris 1814, † daselbst 1894), drang auch in die Akademie ein neuer Geist. Wenngleich die klassische Kunstauffassung noch den Anfang der Studien leitete, so wendete man sich doch in allen Schulwerkstätten nun wieder mit Leidenschaft der Natur zu; man wagte wieder das Leben dort zu ergründen, wie es sich dem Lernenden bot.

4251. Rude. Vergl. S. 669, N. 4059.

Aus dieser Absicht heraus schuf Francesque Joseph Duret (geb. zu Paris 1804, † daselbst 1865) seinen lebhaft bewegten Tarantellatänzer (1833), seinen neapolitanischen Improvisator, thunlichst schlichte, wohl aber noch etwas glatte Naturnachahmungen; auch er wurde ein einflußreicher Lehrer an der Akademie; Augustin Alexandre Dumont (geb. zu Paris 1801, † daselbst 1884) bildete die in ihren Umrissen so feine Statue der Freiheit auf der Julisäule; Jean Baptiste Auguste Clesinger (geb. zu Bisanz 1814, † zu Paris 1883) wagte es wieder, seinen Frauengestalten belebte Haut, Weichheit der Form und jene Sinnlichkeit zu geben, die zum Wesen des Geschlechtes gehört, freilich nicht ohne diese gelegentlich etwas zu augenfällig aufzutragen.

4252. Präraffaelismus.

Rude warf mit seinen Meisterwerken die alten Gesetze der Kunst über den Haufen, ähnlich wie dies Delacroix in der Malerei that. Hinter ihm her aber kam eine größere Freiheit, als die Maler sie erlangten. Die beginnende Begeisterung für die Renaissance schuf hier zunächst eine Art Präraffaelismus, der sich entschieden an die bisher kaum beachteten Frühwerke der Florentiner Kunst hielt: Donatello zu erkennen und zu schätzen, war der Ruhm des folgenden Bildhauergeschlechtes.

4253. Die Italiener.

Inzwischen hatten auch in Italien die Verhältnisse sich geändert. Luigi Pampaloni (geb. zu Florenz 1791, † 1847) und Pio Fedi (geb. zu Viterbo 1816, † zu Florenz 1892) nahmen die Anregungen Bartolinis auf. Fedis Raub der Polyxena (1862), der die Ehre erfuhr, in der Loggia dei Lanzi in Florenz aufgestellt zu werden, beweist, daß der Meister durch den Realismus auf das Studium des Jean Boulogne hingewiesen wurde.

4254. Dupre.

Kühner noch trat Giovanni Dupre (geb. zu Siena 1817, † zu Florenz 1882) hervor: Überall frisches Leben, modernes Empfinden, bewußtes Vorwärtsschreiten von der Grundlage aus, die emsiges Naturstudium bot. Schon in dem Abel (jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg, 1842), dann noch kräftiger in der Beweinung Christi (in der Cappella Bichi-Ruspoli zu Siena, 1863) wagte er es, biblische Dinge mit sicherer Wahrheitsliebe zu behandeln. Nicht mehr klassisch gleichmäßige Falten, sondern scharf gekennzeichnete Stoffe; in der Haut ein weiches, bewegliches Leben, in den Körpern stark entwickelte Eigenart, in den Köpfen ein dem Leben abgelauschter Ausdruck; im Ausbau geringere Rücksichtsnahme gegen die akademische Linienführung. Das alles hervorgegangen aus einem durchaus harmlosen Gemüt, geschaffen aus einer von den Streitfragen der Zeit unberührten Empfindung für den ihm richtig erscheinenden Weg.

4255. Marochetti.

Neben diesen Künstlern ging Carlo Marochetti (geb. zu Turin 1805, † in Passy 1868) seinen eigenen Weg. Er hatte seine Studien in Paris gemacht. Sein erstes großes Werk, die Reiterstatue des Herzogs Philibert Emanuel von Savoyen in Turin (1831—1838) mit dem kühn behandelten Pferde, der Augenblicklichkeit der Bewegung — der Herzog steckt den Degen ein —, mit der Gewaltsamkeit der Linienführung, erweckte Erstaunen und Bedenken, ebenso wie stürmische Anerkennung. Wichtig ist, daß er 1832 nach Paris, 1848 nach London übersiedelte: Seine Reiterbilder der Königin Viktoria und des Prinzregenten, sowie des Wellington für Glasgow, namentlich aber des Richard Löwenherz für London, obgleich es der ersten Schöpfung nicht gleichwertig ist, brachten nach England zuerst die starke Bewegung und den vollbackigen Pathos der neuen Renaissance.

Nicht so sehr eigene Leistung als der Umstand macht Marochetti besonders wichtig, daß er der Welt Blick wieder auf die moderne italienische Kunst hinlenkte: Er half damit, sie auf den Weg des Realismus zu führen.

4256. Die Amerikaner. Vergl. S. 674, N. 4077.

Die Amerikaner schritten auf Bartolinis Bahnen weiter. Hiram Powers kam, wie wir sahen, bereits 1837 nach Florenz in die Nähe Bartolinis und schloß sich ihm aufs engste an. Seine zahlreichen Arbeiten erregten einst Aufsehen, weil man in ihnen ein Erwachen des Lebens aus akademischer Fessel begrüßte oder verdammte. Ähnliches erstrebte William Wetmore Story (geb. zu Salem Mass. 1819, † 1895), der seit 1848 in Rom seinen Sitz nahm und dort schon einer freieren Richtung begegnete: Bei Erastus Dow Palmer (geb. zu Pompey N.Y. 1817) trat dies schon stärker hervor. Er blieb in Amerika und schuf dort Dinge, die wenigstens im Gegenstand der neuen Welt angehörten. Henry Kirke Brown (geb. zu Leyden Mass. 1814, † zu Brooklin 1886) und dessen Schüler John Quincy Adams Ward (geb. zu Urbana Ohio 1830) werden als tüchtige Meister gerühmt.

4257. Die Deutschen.

Die Führung der deutschen Plastik aus der nach und nach ganz verödenden Schule Thorwaldsens nahmen wieder eine Anzahl Künstler, die ihre Anregung im wesentlichen römischen Studien verdankten. Joseph Kopf (geb. zu Unglingen 1827), der seit 1852 mit steigendem Erfolg in Rom den realistischen Bestrebungen der Italiener sich anschloß, war einer der ersten, der wieder wahrheitliche Büsten zu schaffen verstand. Denn das Bildnis hatte unter der idealistischen Mache die schwersten Einbußen erlitten. Ihm verwandt ist Joseph Edgar Böhm (geb. zu Wien 1834, † zu London 1890), der um 1860 in Paris, seit 1862 in London lebte und dort bald zum gefeiertsten Bildhauer sich aufschwang. Auch ihm gelangen vor allem redlich erfaßte und mit liebevollem Eingehen in die Natur des Menschen durchgeführte Bildnisse. Das Verdienst von Reinhold Begas (geb. zu Berlin 1831) ist es, daß er an Stelle der stumpf gewordenen Rauchschule in Berlin durch Zurückgreifen auf die Formen der späteren Renaissance, ja des Barock, ein neues Schaffen setzte. Auch er verfiel oft, so namentlich am Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin (1895—1897) in einen übermäßigen Schwulst, der manche Feinheiten der Stimmung und der Naturbeobachtung übersehen läßt. In plumper Weise tritt diese Schaffensweise am Bismarckdenkmal zu Berlin hervor, das in traurigem Protzentum dem dargestellten Mann und der von ihm geeinten Nation zur Unehre gereicht. Begas' Büsten, die solcher Drucker nicht bedürfen, stehen daher auch unter seinen Schöpfungen am höchsten.

Die Erkenntnis, daß es mit dem alten Idealismus in der Kunst nicht fortgehe, hatte in Deutschland selbst zu manchen Fortschritten geführt: Rudolf Siemering (geb. zu Königsberg i. Pr. 1835) schlug mit seinem Festschmuck für Berlin 1871 zuerst einen frischeren Ton an. Friedrich Schaper (geb. zu Alsleben 1841) und Erdmann Encke (geb. 1843) fanden mit ihm den Ton, die Helden des großen Krieges dem Volke in Denkmälern vorzu-

führen, in denen dieses das Leben, nicht eine Abstraktion zu sehen wünschten. Die gewaltige Entwicklung des Bauwesens, das Fortschreiten dieses in den stilistischen Formen bis zum Barock führte die schmückende Bildnerei zu immer größerer Beweglichkeit: Otto Lessing (geb. 1846), Gustav Eberlein (geb. 1847) und viele mit ihnen sind auf diesem Wege zu ihrer Kunstauffassung gelangt.

4258. Die Dresdner Schule. Vergl. S. 685, M. 4093.

Am schwersten entschloß man sich in Dresden, dem trockenen Idealismus den Laufpaß zu geben. Die hier gebildeten Künstler, die in Wien zu Ansehen kamen, mußten sich dem Ton der dortigen Kunst einbequemen. Fernkorn hatte bereits das Kommen einer Renaissancekunst eingeleitet; Hans Gasser (geb. zu Eisentratten in Kärnten 1817, † zu Pest 1868) den Übergang von dem Klassizismus zu einer mehr empfundenen Auffassung geboten. Doch erst Viktor Tilgner (geb. 1844 zu Preßburg, † 1896) brachte Leben, Leichtigkeit, flüssige Linien, scharfe Kennzeichnung in die Bildnerei. Seine Büsten in Ton und Bronze, seine Schmuckgebilde hoben sich lange Zeit als freudig begrüßte Erzeugnisse eines selbständigen Geschmackes aus der Masse der spießbürgerlich nüchternen Arbeiten der Thorwaldsenschüler Deutschlands hervor. Aber auch die Großbildnerei, die sich mit Vorliebe in Dresden bei Hähnel und Schilling Rat holte, mußte sich von der akademischen Schule losreißen. Karl Kundmann (geb. 1838) und Kaspar Zumbusch (geb. 1830) fielen hier die meisten Großaufgaben zu. Auch hier bot die große Bauthätigkeit eine Fülle von Aufträgen und dadurch ein Hinneigen zum dekorativen Erfassen der Bildnerei. Rudolf Weyr (geb. 1847), Theodor Friedl (geb. 1842), Edmund Hellmer (geb. 1850), Arthur Straßer (geb. 1854) und viele andere haben sich an diesem Schaffen erfolgreich bethätigt.

Vergl. S. 683, M. 4094.

In Dresden selbst kam durch Robert Diez (geb. 1844) eine freiere, bewegtere Kunst auf. Sein Gänsedieb (1880, in Dresden) ist durch die Augenblicklichkeit der Bewegung, durch den hierin liegenden Widerspruch gegen die akademischen Gesetze, eine kunstgeschichtlich bedeutungsvolle That geworden. Neben ihm hatten Karl Schlüter (geb. 1846, † 1884) und Robert Toberentz (geb. 1849, † 1895) mit frischer Kraft nach Verjüngung gestrebt; beide starben jung. Karl Ludwig Seffner (geb. 1861) sucht in seinen Büsten nicht nur den Bau der Köpfe, sondern auch das zu geben, was das Leben in sie einzeichnete.

4259. Die Münchner Schule.

Die Münchner Schule, lange Zeit ohne wirklich starke Kraft hinlebend, fand in Johann Halbig (geb. 1814, † 1882) den ersten leider durch Vielschaffen in seiner Durchbildung gehemmten Realisten. Dort wendete sich das Streben vorzugsweise der Nachbildung alter deutscher Stile zu: Konrad Knoll (geb. zu Bergzabern 1829), Joseph Knabl (geb. 1819, † 1881) und mehrere Künstler am Rhein nahmen mit erfrischten Sinnen auf, was Achtermann versucht hatte. Die eigentliche Renaissancekunst setzte mit Michael Wagmüller (geb. zu Prüll 1839, † zu München 1881) ein, der während eines längeren Aufenthalts in London und als Mitarbeiter König Ludwigs II. an seinen Barockbauten aus der Süßigkeit und Seichtheit der Schule Schwanthalers zu festerem Naturerfassen und reicherem Stil sich fortbildete. Ein so feuriger Kopf und großer Meister in der dekorativen Kunst wie Lorenz Gedon (geb. 1844, † 1883), Künstler von tüchtigem Können wie Ferdinand von Miller (geb. 1842), Wilhelm Ruemann (geb. zu Hannover 1850), führten die Bildnerei auf dem Boden der Renaissance zu immer feinerem Empfinden für die lebendigen Werte der Natur und überwanden den anfangs der Nachahmung anhaftenden Zug des Mummenschanzes mit alten Trachten durch innere Belebung und durch Eingreifen in das Leben des Tages. Freilich vor dem letzten Schritte in dieser Richtung, den die Belgier und Italiener gethan, schrecken sie noch zurück.

4260. England.

England hatte nicht minder tief aus dem einschläfernden Becher des Klassizismus getrunken als Deutschland. Die präraffaelitische Bewegung der 50er Jahre brachte dort noch

keinen bemerklichen Umschwung; die Romantik hatte wohl Anteil an der Gestaltung des Denkmales, indem man die alten Formen der Tumba und des Wandgrabes in den Kirchen wenigstens für Geistliche wieder aufnahm, aber zunächst ohne tiefere Einwirkung auf die Formenbehandlung. Erst mit der Aufnahme Marochettis in die Akademie (1861 und 1866) kam ein Wandel. Unzweifelhaft hat George Watts auf diesen einen starken Einfluß gehabt. Der große Maler ist ein nicht minder bedeutender Bildhauer: Ein riesiger Reiter, der freilich nie aus der Werkstätte des einsamen Meisters herauskam, giebt Zeugnis hiervon.

Thomas Woolner (geb. zu Hadleigh 1826, † zu London 1892) war seiner Zeit in England voraus, durch das ernste Streben den Ausdruck zu vertiefen, der Wahrheit näher zu kommen, selbst auf Kosten der klassischen Schönheit. William Calder Marshall (geb. zu Edinburg 1813) begleitete ihn auf diesem Weg. Einzelne Schotten folgten: So George Anderson Lawson (geb. zu Edinburg 1833), William Brodie (geb. zu Aberdeen 1815, † 1881) und andere.

4261. Deutscher Einfluß.

Die Umwandlung des Geschmackes vollzog sich nicht zu unwesentlichen Teilen unter italienischem und deutschem Einfluß: Marochetti und Böhm kamen nach England und stiegen Schritt für Schritt zu leitenden Künstlern empor. Namentlich wuchs Böhm in den Realismus hinein: Sein Abstreifen der klassischen Formen, seine Vertiefung in das Leben war für ganz England eine befreiende That. Neben ihm verdient Prinz Viktor von Hohenlohe-Langenburg, Graf von Gleichen (geb. 1833 in Langenburg, † zu London 1892) genannt zu werden, der durch den kräftigen Realismus seiner Werke, wie auch als Neffe der Königin Viktoria durch seinen Einfluß der jüngeren Schule zur Anerkennung verhalf. Der aus deutscher und italienischer Schule hervorgegangene Leigthon, der es als Präsident der Akademie bitter empfand, wie wenig die englische Kunst das Nackte pflegte, versuchte sich selbst darin, indem er den Kampf eines Mannes mit einer Schlange und ähnliche Einzelfiguren schuf, die im Grunde nichts bezwecken, als in vollendeter Form den menschlichen Bau in der Bewegung zu schildern. Der laufende Athlet von W. Blacke Richmond, namentlich aber der bogenschießende Teucer von Hamo Thornycroft (geb. 1850) sind Beweise für die Sorgfalt und Kraft, mit der die jungen Künstler den Muskelbau zu erkennen strebten. In ähnlicher Weise brachte Charles Bell Birch (geb. zu London 1832, † 1893) der Londoner Bildnerei frisches Leben zu. An Stelle der unsäglich langweiligen, würdevollen Standbilder, deren die alte Schule Hunderte hervorgebracht hatte, versuchte er seine Helden, mit Vorliebe Krieger, im Augenblick der That, in voller Bewegung zu schildern.

4262. Englische Meister.

Die jüngere Schule sah in Böhm und Thornycroft ihre Führer. Diese sind seit den 80er Jahren zu immer stärkerem Realismus vorgegangen. Namentlich in Thornycrofts in der Ruhe lebhaft bewegter Bildsäule eines Landmannes, in seinen Statuen und Flachbildwerken kommt eine starke und glückliche Naturbeobachtung zur Geltung, trotz einer gewissen Strenge und inneren Fesselung der Linienführung, die den Meister trotzdem als eigenartigen Stilisten kennzeichnen. Walkers Einfluß ist oft unverkennbar.

Vergl. S. 775, N. 4365.

Von den Jüngeren hat auch Onslow Ford (geb. zu London 1852) als Schüler Wagmüllers in München deutsche Anregungen mit auf den Weg bekommen, in England aber die Stilart Thornycrofts in geistvoller, scharf gekennzeichneter Weise fortgebildet. Ähnlich Thomas Brock (geb. zu Worcester 1847), E. Roscoe Mullins, Barret Browning, Alfred Gilbert (geb. 1854) und eine Reihe jüngerer aufstrebender Kräfte.

4263. Amerika.

Hiram Powers' Sohn, Preston Powers (geb. in Florenz 1843) wuchs mit der Zeit aus der alten Kunst mehr und mehr heraus; ein anderer Schüler des älteren Powers, John Randolph Rogers (geb. 1825) nahm unter den Denkmalbildnern Amerikas eine hervorragende Stellung ein. An die deutsche Schule knüpfte Moses Jakob Ezechiel (geb. zu

Richmond 1844) an, der dann in Rom sich mehr den Italienern näherte. W. H. Rinehart (geb. zu Baltimore, † zu Rom 1874) bewegte sich in ähnlichen Bahnen.

Langsam brach sich die Erkenntnis von der Schönheit der Formen Donatellos in der Schule Rudes den Weg. Es mußte erst noch mehr Sinnlichkeit, noch mehr kräftige Leidenschaft in die stillen Wasser der Bildnerei gegossen werden; niederländischer Geist mußte sie beleben.

4264. Frankreich; Schule von Valensin.

Dieser blieb auch während des 19. Jahrhunderts ein in sich geschlossenes Glied der europäischen Thatkraft. Die Nordfranzosen bilden in Paris noch heute eine Gruppe, die sich nach der Heimatstadt so vieler von ihnen, nach Valensin nennt. Der Vermittler mit der älteren Zeit war Philippe Joseph Henri Lemaire (geb. zu Valensin 1798, † zu Paris 1880), dessen Kunst noch im wesentlichen auf dem Klassizismus beruht. Durch Jean Baptiste Carpeaux (geb. zu Valensin 1827, † zu Courbevoie 1875) kam neues niederländisches Blut in die Pariser Schule. Carpeaux, der echteste Landsmann Wateaus, begab sich in Italien in Michelangelos Schule, lernte an den Florentinern die Büsten wieder ausdrucksvoller zu behandeln; nach Paris übersiedelnd, fand er das Leben unter der Haut wieder, die kleinen feinen Buchtungen der Muskel, die mit jeder Bewegung schwellen und vergehen. So wurde er Darsteller des Frauenkörpers, der in lebhafter Bewegung dessen feinste Reize alle spielen läßt: Die vier Weltteile, die um den Globus tanzen (Avenue de l'Observatoire), der Tanz (an der Großen Oper) sind Zeugen einer neuen Kunst des Lebens, Zeugen jener niederländischen Sinnlichkeit, die die Vollkraft der Lust mit Anmut zu verbinden weiß. Carpeaux' Landsleute: Gustave Adolphe Desire Crauk (geb. zu Valensin 1827), Andre Laoust (geb. zu Dowaai 1843), Ernest Eugene Hiolle (geb. zu Valensin 1834, † 1886) und andere bilden noch heute eine geschlossene Gruppe in Paris.

4265. Die Belgier.

Ihnen stehen die belgischen Künstler nahe. Mit Paul de Vigne (geb. zu Gent 1843, † zu Brüssel 1901) begann der Abfall vom Klassizismus. Sein erstes Werk war ein Fra Angelico, im Sinne der Renaissance: Noch will er das Ideal mit der Wahrheit verbinden, noch erscheint ihm das Unbedeutende unwert der Kunst. Mit raschem Zuge griff Karl van der Stappen (geb. zu Brüssel 1843) über Vignes Schaffensgebiet hinaus. Der Realismus dringt mehr in die Tiefe; die Büsten, die Statuen sprühen Leben. Die Art nicht mehr der Renaissance, sondern des Barock, das Streben die volle Lebenswirkung durch Bewegung zu erzielen, spricht sich in den Werken dieses Meisters aus. Ähnlich Thomas Vincotte, Jacques de Lalaing und andere mehr. Aber bald packt diese Künstler wieder der Schwung des 17. Jahrhunderts. Sie lassen die meisten ihrer Volksgenossen in Frankreich weit hinter sich zurück in der unbedingten Hingabe an das Dasein des Tages, an die Kämpfe, an die Siege, an die Gedanken der eigenen Zeit.

4266. Die Bildnerei des dritten Kaiserreichs.

Im Sinne Carpeaux' entwickelte sich die Kunst des dritten Kaiserreichs. Eine Fülle außerordentlicher Begabung trat hervor. Henri Michel Antoine Chapu (geb. zu Le Mee 1833, † zu Paris 1891) begann seine anregende Thätigkeit. Sein Hauptwerk, die Statue der Jugend, die des Malers Regnault Büste bekränzt, fällt freilich schon in die Zeit nach dem großen Kriege. Claude Jean Baptiste Eugene Guillaume (geb. zu Montbard 1822) steht ihm als gewandter Meister zur Seite. Henri Joseph Charles Cordier (geb. 1827), der den Wegen der französischen Orientmaler folgend, fremde Völker in ihrer Eigenart zu erfassen strebte und farbige Steinarten heranzog, um zu lebendigerer Wirkung zu kommen, Albert Erneste Carrier-Belleuse (geb. zu Anizy-le-Chateau 1824, † zu Paris 1887), der neben größeren Werken von anziehender Liebenswürdigkeit, namentlich für das Kunstgewerbe und für die Ausschmückung der Bauten, reizvoll bewegte Werke schuf.

4267. Die Schule von Toulouse.

Einen Schritt weiter geht Jean Alexandre Joseph Falguiere (geb. zu Toulouse 1831) das eigentliche Haupt der in Paris sich entwickelnden Schule von Toulouse. Das Leben wird noch mehr Mittelpunkt der Darstellung, die Gestalten bekommen die volle Beweglichkeit, den starken Ausdruck des Südländers. An der Antike erlernt er das sfumato, die Weichheit in der Behandlung des Marmors, als Moderner erweist er sich in der rücksichtslosen Schärfe der Naturbeobachtung. Neben ihm Antonin Mercier (geb. zu Toulouse 1845), wie sein Lehrer Falguiere, zugleich Maler, der bedeutendste der Gruppe von Toulousern, unter denen Jean Antoine Injalbert (geb. zu Beziers 1845), L. H. Marqueste, A. J. Carles, D. Puech als vielfach beschäftigte Meister hervortraten.

4268. Renaissancekunst.

Die Anlehnung an die Naturalisten vergangener Zeiten ist überall in diesen Werken durch das eigene Naturstudium hindurch erkennbar: Jean Goujon auf der einen Seite, Donatello auf der anderen. Paul Dubois-Pigalle (geb. zu Nogent sur Seine 1829) greift in Italien stilistisch schon weiter zurück als Carpeaux: Er liebt bereits die noch von abrundendem Fette freie erste Jugendzeit, das heranreifende Mädchen, den Knaben: Seit 1860 etwa begann er die Welt auf die Frühreife und auf den Reiz hinzuweisen, den diese in ihrer größeren Klarheit des Aufbaues im Knochengerüst, in Muskeln und Gelenken bietet. Die als intim gefeierte, einen bestimmten Seelenausdruck verkündende Bewegung wird Gegenstand der künstlerischen Aufmerksamkeit, der sachliche Inhalt schwindet darüber fast ganz. Die Handlungen werden einfacher, die Stellung unabsichtlicher, der Faltenwurf verliert die akademische Führung; man scheut sich nicht, den Stoff als solchen darzustellen. Das Leben zu treffen, ist das Ziel der Kunst. Daher gelangen auch die Tierbildner zu erneutem Ansehen, bildet sich ein Meister heraus, wie Antoine Louis Barye (geb. zu Paris 1795, † daselbst 1875), der den Löwen wieder als eine wilde Bestie, als ein Tier von zuckendem Leben und gewaltiger Kraft, nicht als einen ruhigen, weisen oder strengen Tierkönig darzustellen verstand. Man vergleiche seinen mit der Schlange kämpfenden Löwen in Paris mit dem sterbenden des Thorwaldsen am Schweizerdenkmal bei Luzern, seinen den Hasen fressenden Jaguar mit den Tierbildern Landseers. Damit war der französischen Kunst das Thor zu neuer Auffassung eröffnet.

Baryes Anregung fand in dem fein empfindenden Emanuel Fremiet (geb. zu Paris 1824) und in Auguste Cain (geb. zu Paris 1822, † 1894) eine Fortbildung nach der Richtung des lebendig Schlichten. Fremiet hat als Bildhauer dem Architekten Viollet-le-Duc nahegestanden. Sein gewappneter Ritter im Schloß Pierrefonds und seine ergreifende Jungfrau von Orleans (an der Rue de Rivoli) zeigen ihn als einen Mann, der die frischeste Jugend festzuhalten und ihr tiefes seelisches Leben, Herzenswärme mit auf den Weg zu geben wußte.

4269. Der Norden.

Von den Russen steht Markus Antokolski (geb. 1842) unter diesen Künstlern in erster Reihe. Seine eindringliche Seelenschilderung hat ihm rasch einen Namen im Westen gemacht. Doch fehlt mir die Kenntnis der russischen Bildnerei, um auf dies Gebiet mich näher einlassen zu können. Zweifellos hatten die Deutschen und Skandinavier neben den Franzosen Einfluß auf Petersburg. Der Finne Walter Runeberg (geb. 1838), Schüler des Dänen Bissen, dürfte einer der wichtigeren Vermittler gewesen sein. Aber auch über den Stand der Kunst in Skandinavien selbst fehlt es mir an einem einigermaßen erschöpfenden Überblick.

64) Die Baukunst der 2. Renaissance.

4270. Paris unter Napoleon III.

Von größter Bedeutung für die durch die Erhaltungsarbeiten an den heimischen Denkmalen gestärkte französische Baukunst war die riesige Thätigkeit in Paris, die Kaiser Napoleon III. auch auf anderen Wegen einleitete. 1853 übertrug er die Präfektur des Seine-Departements dem Baron Georges Eugene Haußmann (geb. zu Paris 1809, † daselbst 1891),

der aus seinem früheren Wirkungskreis den Architekten Jean Charles Adolphe Alphand (geb. zu Grenoble 1817, † zu Paris 1891) mitbrachte. Mit diesem und dem Ingenieur Belgrand führte Haußmann die Umgestaltung von Paris durch. Gewaltige Straßendurchbrüche erfolgten, deren Zweck ein doppelter war: Sie sollten den Verkehr durch die engen Stadtteile verbessern, sie sollten aber auch die Möglichkeit militärischer Beherrschung schaffen. Darum waren es in erster Linie Soldaten, die die Planung bestimmten und durch große Gerade die Stadt aufzuteilen bestrebt waren. Alphands Aufgabe war, die Starrheit dieser Linienführung zu mildern. Er ist der Meister reizvoller Schmuckanlagen, der Gärten und Plätze (Champs Elysees, Parc de Monceaux, Buttes Chaumont) und blieb auf seinem Posten auch nach dem Sturze Haußmanns im Januar 1870; nachdem dieser die Jahresrechnung von Paris von 66 auf 225 Millionen Franken gebracht, die Schuldenlast der Stadt um 848 Millionen vermehrt hatte.

4271. Das Eisen als Baustoff. Vergl. S. 701, N. 4144.

Neben Alphand war Victor Baltard (geb. zu Paris 1805, † daselbst 1874) hervorragend thätig. Er vollendete die Halles centrales anfangs in Gemeinschaft mit Victor Calliat. Die östliche Gruppe dieser 1851 begonnenen Riesenwerke wurde 1857 vollendet, die westliche folgte unmittelbar darauf. Baltard verstand es, hier dem Eisen sein Recht zu geben; es nicht nur technisch zu verwenden, sondern auch künstlerisch auszugestalten. Er gab damit dem Material im Bauwesen seine Bedeutung zurück und half dadurch von der Befreiung aus klassischer Gesetzmäßigkeit. Als Schüler Gau's war er auf den geistigen Zusammenhang aller Zeitstile hingewiesen und hatte die Notwendigkeit der Stilwandlungen kennen gelernt. Das bewies er auch an der Kirche St. Augustin in Paris (1860—1868), einer freien Verwendung des romantischen Stiles, in der die Anordnung gußeiserner, bunt gemalter Säulen und einer hohen Kuppel bei vorwiegend mittelalterlichen Grundformen bemerkenswert ist. Die Absicht ist auch hier auf eigenartige Verwertung der neuen Stoffe gerichtet.

4272. Kirchenbauten.

Eifrig suchte man nach einem kirchlichen Stil, der besser mit dem herrschenden Renaissance-empfinden übereinstimme, wie die starre, ausschließende Gotik Viollet-le-Ducs. Man fand sie im südfranzösischen romanischen Stil: Diesen verwertete Leon Vaudoyer (geb. zu Paris 1803, † daselbst 1872), der die Kathedrale zu Marseille (1855—1893) und Notre Dame de la Garde auf einer Terrasse über der Stadt errichtete und dabei den romanischen Stil durch ein entschiedenes Renaissance-Empfinden umgestaltete. Auch Baltards Pariser Kirche St. Augustin hatte ja diese Formen aufgenommen mit der noch entschiedener ausgesprochenen Absicht, sie mittels der Renaissance modern umzugestalten. Auch Theodore Ballu, den wir als Gotiker kennen lernten, wendete sich in seiner späteren Entwicklung Mischstilen zu. Seine Trinitekirche (1861—1867) ist wohl in Renaissanceformen gehalten, in der Grundauffassung aber romanisch. Paul Abadie (geb. zu Paris 1812, † daselbst 1884) schuf noch 1864—1869 die Kirchen St. Ferdinand, 1860—1886 Ste. Marie-la-Bastide, beide in Bordeaux, in strengem Übergangsstile des 12. Jahrhunderts, fand aber in der Herz-Jesu-Kirche auf dem Montmartre zu Paris (seit 1874) eine eigenartige Vermischung dieses mit Renaissancegedanken, in der er groß und schlicht der gewaltigen Aufgabe gerecht wurde, über dem Häusermeer von Paris eine vornehme Kuppel und ein beherrschendes Gotteshaus zu errichten. Es ist dieser Bau ein merkwürdiges Zeugnis der französischen Geistesentwicklung: Ein Sieg nicht nur der katholischen Partei über die Demokratie, sondern ein endlicher Sieg des strengergläubigen, hingebenderen Südens und seines Stiles über den einst so mächtig vordringenden Norden, eine Ablehnung zugleich der starren gotischen Form, wie sie Viollet-le-Duc gelehrt hatte.

4273. Kampf gegen die Antike.

Der bedeutendste und weithin einflußreichste unter diesen nach Freiheit von akademischem Zwang kämpfenden Meistern ist Pierre Francois Henri Labrouste (geb. zu Paris 1801, † zu Fontainebleau 1875), der in der berühmten Bibliothek St. Geneviève (seit 1843), deren mächtiger

Lesesaal (mit 420 Sitzplätzen) zuerst die wahrhaft künstlerische Verwertung des Eisens zur Überdeckung eines würdigen, schönheitlichen Raumes lehrte. Damit war aber auch den antiken Stilen und der Herrschaft von deren Regel das Urteil gesprochen. Zwar sah sich Labrouste genötigt, 1855 im Kampf gegen die Klassizisten, namentlich gegen die Schüler des Lebas, seine Lehrthätigkeit an der Akademie aufzugeben. Aber er fand doch bald aus der Reihe der Sieger einen, den Jules Andre (geb. zu Paris 1819, † 1890), der in seinem Sinne nicht nur lehrte, sondern auch baute. Das 1889 vollendete Naturgeschichtliche Museum und andere Baulichkeiten der medizinischen Fakultät in Paris zeugen hierfür. Aber erst 1864 fiel einem dieser Ketzer an der klassischen Schule der Rompreis zu; erst 1867 und erst seit der Bildhauer Eugene Guillaume in die Akademie eintrat, war der freieren Richtung dort der Weg geöffnet. Labroustes großartig freier Lesesaal in der Nationalbibliothek zu Paris mit seinen über schlanken Eisensäulen sich aufbauenden Kuppelgewölben in Eisen; des Charles Auguste Questel (geb. zu Paris 1807, † daselbst 1888) ähnlich durchgebildete Städtische Bibliothek zu Grenoble sind Fortbildungen dieser Bauart. Die Einrichtung des Kunstpalastes der Pariser Weltausstellung von 1855 von Lefuel (an Avenue Montaigne) in seiner meisterhaften Licht- und Raumanordnung, der Bau des riesigen Industriepalastes für dieselbe Ausstellung (vom Ingenieur Barrault und dem Architekten Jean Marie Victor Viel, geb. 1796, † 1863) verkünden immer deutlicher das Hineingreifen des mit ganz neuen Mitteln schaffenden Ingenieurs in das Bauwesen des 19. Jahrhunderts. Das nahezu 150 000 qm überdeckende Hauptgebäude der Weltausstellung von 1867, mit seiner länglichen Mittelhalle und seinen fünf im Oval umgangartig diese umgebenden Galerien verzichtete schon fast ganz auf architektonisch-künstlerische Ausgestaltung, ist bereits thatsächlich das Werk des Ingenieurs Leplay.

Vergl. S. 741, M. 4266.
4274. Nutzbauten.

Der Vater der klassischen Renaissance, jener Mittelstufe, durch die auch die strengen Akademiker den neuen Anforderungen entgegenkamen, wurde Hittorff. Er entwickelte sie in seinen Bauten für das Panorama in den Champs Elysees, zu dessen Dach er Eisen reichlich zu verwenden gezwungen war, an dem vornehm einfachen Cirque Napoleon und namentlich am Nordbahnhof (1861—1865), an dessen großer Halle sich die neuen Baumittel Gestaltung heischend hervordrängten. Die klassischen Säulenmotive erscheinen trotz der Kühnheit der Gesamtanordnung schon als entbehrlicher Schmuck.

Vergl. S. 703, M. 4150.

4275. Das Neo-grec.

Feiner in der klassischen Behandlung, aber zugleich selbständiger in der Durchbildung der Formen ist Josephe Louis Duc, dessen entscheidende Schöpfung ein neuer Saalanbau am Palais de Justice (seit 1868) ist. Die freie Behandlung der aus dorischer Ordnung entwickelten Säulen, das Einstellen von Reliefplatten zwischen diesen und von Fenstern darüber, die im Stichbogen abschließen, die selbständige Behandlung des Hauptgesimses zeigen, daß der Stil des Neo-grec, der vorher schon im Gewerbe heimisch geworden war, nun in die Großkunst einzog. Ähnliche Formen in reicherer, mehr dem 18. Jahrhundert zuneigender Gestalt brachte Gabriel Jean Antoine Daviond (geb. zu Paris 1824, † daselbst 1881) an den sich gegenüberstehenden Theatern du Chatelet und Lyrique (1860—1862) zur Durchführung. Prinz Jerome ließ sich 1857 durch Alfred Nicolas Normand (geb. zu Paris 1822) ein Hotel ganz in pompejanischem Stil einrichten. Und auch sonst zeigten sich Versuche, den Klassizismus der Akademie durch neue Formgebung zu beleben, ohne dadurch auf die Ansprüche zu verzichten, die für den prachtliebenden Hof, die schwelgerische Gesellschaft, die auf Entfaltung einschmeichelnden Glanzes gerichtete kaiserliche Politik Bedürfnis geworden war.

4276. Deutsche in Paris.

Die deutsche Renaissancebewegung ist weit weniger national. Nahm sie doch im wesentlichen ihren Anfang in Paris. Seit den 40er Jahren mehrte sich die Zahl der Künstler, die weder in der Antike, noch in der Gotik das Heil der Kunst sahen und auch nicht in

den zahlreichen fremden Stilen Befriedigung fanden. Der grimme Haß gegen die Kunst des 18. Jahrhunderts, den die Hellenisten entfacht und die Romantiker noch vertieft hatten, erstreckte sich rückwärts auf alle vorhergehenden Zeiten. Man lebte der Überzeugung, daß seit dem 13. und 14. Jahrhundert die deutsche Baukunst nur Unerfreuliches geschaffen habe. Man nannte alles, was nach der Guten Gotik kam, Zopf, verschrie es als eitel Verfall, Roheit oder Gemeinheit, Frivolität oder Geschmacklosigkeit. Erst Schinkel und die Neuromantiker hätten überhaupt das wieder geschaffen, was als Kunst gelten dürfe; was hinter dieser liege, sei der Beobachtung nur insofern wert, als es Vorstufe zur edlen, tiefsinnigen, geläuterten Zeitkunst sei. In der Malerei waren Dürer und Holbein die letzten, in der Bildnerei ließen die Berliner noch Schlüter, zumeist aus Liebe zur eigenen Stadt, gelten; ihnen galt fast ganz Deutschland künstlerisch als Wüste. In Griechenland und allenfalls in Italien war die Heimat des strebenden deutschen Künstlers.

4277. Semper.

Die Erkenntnis der Schönheit der Renaissance holten sich die Deutschen in Paris. Gottfried Semper (geb. zu Altona 1803, † zu Rom 1879) war 1826—1827 Schüler Gau's in Paris, kam 1834 nach Dresden. Hier hatte bereits Joseph Thürmer (geb. zu München 1789, † daselbst 1833) in der Post ein eigentümlich der Renaissance zuneigendes Gebäude geschaffen. Im Hoftheater (1837—1841) schuf Semper den ersten der italienischen Renaissance, zumal jener Oberitaliens, nachempfundenen meisterhaft durchgeführten Bau. Mehrere Wohnhäuser (Villa Rosa 1844, Oppenheimsches Haus 1845 bis 1846) zeigen weitere Verwertung seiner italienischen Studien; die Gemäldegalerie (1847 begonnen) giebt schon den Grundgedanken der Paläste etwa des Sansovino in reicher Entfaltung. Der Aufstand von 1849 zwang Semper, Dresden zu verlassen. Damit wurde seine Thätigkeit unterbrochen: Das Ergebnis war, daß Dresden, den übrigen Städten voranschreitend, sich von der Strenge einseitiger Stilbewegung befreite: Denn Semper baute die Synagoge in einem orientalisierenden Stil, ein Denkmal gotisch; d. h. er wählte für die verschiedenen Aufgaben jene Bauart, durch die er den Zweck des Baues am deutlichsten zum Ausdruck zu bringen hoffen konnte. In seinem Plane zum Wettbewerb für die Nikolaikirche zu Hamburg, kleidete er von der Frauenkirche in Dresden entlehnte Grundrißgedanken in romanische Formen, führte zugleich aber den seit 50 Jahren thatsächlich schlummernden Gedanken der Ausgestaltung der Kirche aus den liturgischen Forderungen wieder mit vollem Ernst durch.

Vergl. S. 668, N. 3753.

4278. Die Dresdner Schule.

Nach Sempers Abgang trat an dessen Stelle ein zweiter Schüler Gau's, Georg Hermann Nicolai (geb. zu Torgau 1811, † zu Dresden 1881), der einseitiger und strenger die oberitalienische Renaissance zum Hauptinhalt der Dresdner Schule machte. Bald entwickelte sich diese zu einer scharf ausgeprägten Stilform, in der die dem französischen Neo-grec oft verwandten, mit feinem Empfinden durchgeführten Einzelheiten mit einer Gesamtauffassung der baulichen Aufgabe zusammentrafen, die der Schule des Francois Mansart sich oft in überraschender, wenn auch unbewußter Weise näherte.

Vergl. S. 494, N. 3558.

Sehr bemerkenswert sind einige Versuche mit älteren deutschen Stilen. Durch Semper war man darauf hingewiesen, die älteren Bauten Dresdens mit weniger Voreingenommenheit zu betrachten. In der Orangerie (1841) des Wolf Otto von Wolframmsdorf (geb. 1803, † 1849) und in manchen Bauten von Karl Moritz Hänel (geb. 1809, † 1880) zeigen sich erste Ansätze des Verständnisses für deutsche Renaissance. Hänels Turm der Dreikönigskirche (1854—1857) ist ein sehr bemerkenswertes Vorausgreifen des Verständnisses für den Barockstil.

4279. Wiener Schule.

Inzwischen waren auch Andere in die Renaissancebewegung eingetreten. In Wien war schon seit 1844 Eduard van der Nüll (geb. zu Wien 1812, † daselbst 1868) Lehrer an der Akademie; gemeinsam mit August Siccard von Siccardsburg (geb. zu Wien

1813, † zu Weidling 1868) schuf er eine Anzahl Werke, aus der eine starke Beeinflussung von Paris sich bemerkbar machte. Der Beschluß, 1849 ein Arsenal in Wien zu bauen, machte dort zuerst wieder die Kräfte frei, die während der stillen Metternichschen Zeit geschlummert hatten. Man begann es mit orientalischen Formen zu versuchen. Nüll und Siccardsburg bauten die großen Kasernen; Ludwig Förster, ein Schüler Gärtners, gemeinsam mit Theofil Hansen, das Waffenmuseum, als den künstlerisch reichsten Teil; Karl Rösner (geb. zu Wien 1804, † 1869) die Kirche, die er gleich jener auf der Jägerzeile in Wien, in einem eigenartigen Stilgemisch auf romanischer Grundlage errichtete. Im Palais des Grafen Larisch in Wien (seit 1867), mehr noch in dem geistvoll und feinsinnig durchgeführten Opernhaus (1861—1869) haben Nüll und Siccardsburg auf französischer Grundlage diese Richtung fortentwickelt. Seit Wien 1859 seine Glacis mit der Ringstraße und ihren Nebenanlagen ausbaute, seit plötzlich die Aufgaben sich ins Gewaltige steigerten, verließen die Wiener Architekten dieses Streben nach Eigenartigem, Neuem, um sich mehr und mehr einem bequemen Stilismus, einer Nachahmung des Alten hinzugeben.

Vergl. S. 680, N. 4086.

4280. Der neue Stil in München.

In München hat König Maximilian II. die Wiener Versuche in seiner Art fortzuführen getrachtet. Er war in seiner Jugend Romantiker, ließ das mittelalterliche Schloß Hohenschwangau durch Ohlmüller ausbauen. Aber er empfand doch schmerzlich die Zerrissenheit des künstlerischen Schaffens der Zeit und hoffte durch Überwindung der Stilechtheit aus den vielen Zeitformen eine neue, dem eigenen Jahrhundert gemäße zu finden. So entstand 1851 ein Ausschreiben, das nicht weniger bezweckte, als die Erfindung eines neuen, auf den alten begründeten, aber der jungen Zeit angemessenen Stil, und zwar für die Bauten der neu zu errichtenden Maximilianstraße. Den Sieg errang Wilhelm Stier in Berlin; die der großen Absicht keineswegs angemessene Ausführung fiel zumeist Friedrich Bürklein (geb. zu Burk 1813, † zu Werneck 1872) zu, der am Münchner Bahnhof (1847—1849) sich als Schüler Gärtners ausgezeichnet hatte, und nun an den Bauten der Maximilianstraße in trockener Weise dessen Anregungen fortbildete.

4281. Die Renaissance.

Die für die Bauthätigkeit in Deutschland so unglücklichen 50er Jahre vergingen, ohne daß die Renaissance Fortschritte gemacht habe. Ihr Führer Semper wendete sich in England schriftstellerischen Arbeiten zu. Es erschien seit 1860 sein Werk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“, in dem er vor allem auf den Wert des Handwerklichen und des Stoffes und dann auf die schmückende Bedeutung der Gliederungen in der Baukunst hinwies. Indem er in allen Stilen nach dem geistigen Inhalte, ja selbst in den Geräten der Kleinkunst nach den Ausdrucksformen suchte, wies er auf den Gesamtreichtum der schöpferischen Kunst und öffnete er den Blick für die Erkenntnis des Schönen und Anregenden in verschiedenartigen Stilen. Seit 1853 nahm er am Züricher Polytechnikum seine Lehrthätigkeit wieder auf.

In der Schweiz fand er einen ähnlich glücklichen Boden wie in Sachsen. Der Bau des Polytechnikums zu Zürich, die Sternwarte daselbst, das Rathaus zu Winterthur, zeigen ihn fortschreitend auf dem Wege zu reiferen Renaissanceformen, die dann am neuen Hoftheater zu Dresden (seit 1871), an den Entwürfen für die Hofmuseen, die Hofburg und das Hofburgtheater in Wien (seit 1871) schon den barocken Gestaltungen sich mehr zuneigten. Von besonderer Wichtigkeit ist sein Anteil am Bau des Bahnhofes zu Zürich (1875 vollendet) als einem der gedankenreichsten deutschen Versuche, das Eisen künstlerisch zu verwerten.

4282. Hessen.

Eine wirklich regsame Renaissancekunst gab es in Deutschland damals fast nur noch in Frankfurt a. M. Hier hatte Rudolf Heinrich Burnitz (geb. zu Frankfurt a. M. 1827, † daselbst 1880) seit 1855 seine italienischen Studien zu verwerten begonnen und zwar vorzugsweise in den stattlichen Wohnhäusern der reichen Bürger der Stadt. Karl Jonas Mylius (geb. zu Frankfurt a. M. 1839) und Alfred Friedrich Bluntschli (geb. zu Zürich

1842), von denen der letztere ein Schüler Quesnels in Paris ist und in Zürich Sempers Nachfolger wurde, arbeiteten gemeinsam und errangen namentlich am Wettbewerb für das Hamburger Rathaus mit hervorragend reifen Renaissancearbeiten einen starken Einfluß auf das Gesamtschaffen Deutschlands. Oskar Sommer (geb. 1840, † 1894) baute mehrfach auch öffentliche Gebäude. In Mainz hatte Georg Moller (geb. zu Diepholz 1784, † zu Darmstadt 1852) schon vorher am Theaterbau (1833) zu den Renaissanceformen Zuflucht genommen, obgleich seine eigentliche Vorliebe sich der Gotik zuneigen.

4283. Württemberg.

Planmäßiger wirkte die Renaissance in Stuttgart. Joseph Egle (geb. zu Dellmensingen 1818, † 1899) war in Berlin, Wien und Paris gebildet, schuf im Polytechnikum zu Stuttgart (1860—1864, 1874 erweitert), in der Baugewerkeschule (1867—70) zwei Renaissancebauten, die schon sehr viel vom Stil des Louvre entlehnten und schon in der Dachausbildung die französische Herkunft nicht verleugneten. Christian Friedrich Leins (geb. zu Stuttgart 1814, † 1892) ging aus der Schule Labroustes hervor. Seine königliche Villa in Berg bei Stuttgart zeigt ihn als einen fein empfindenden und sorgfältig ausgestaltenden Künstler, der mehr der italienischen Formgebung zuneigte. Beide versuchten sich aber auch in anderen Stilen; Leins Johanneskirche in Stuttgart, Egles Erneuerungsarbeiten an schwäbischen Bauten des Mittelalters zeigen beide Meister in ihrer großen Vielseitigkeit.

4284. Bayern.

In München wurde durch Gottfried Neureuther (geb. zu Mannheim 1811, † zu München 1887), die Renaissance eingeführt: Sein Polytechnikum (1865—1868) und seine Kunstakademie (1874—1885) zeigen die Formen etwa des Bramante und Peruzzi, die gleichzeitig unter stürmischem Erfolg Heinrich Ferstel (geb. zu Wien 1828, † in Grinzing 1883), am österreichischen Museum für Kunst und Industrie (1868—1871) und darauf an der Universität in Wien zur Anwendung brachte. Ähnlich erging es in Dresden. Nicolais Schule war dort an Stelle der Semperschen getreten: In Ernst Giese (geb. zu Bautzen 1832) und dem als Lehrer einflußreichen Karl Weißbach (geb. zu Dresden 1841) fand auf Grund sorgfältigster Studien im Gebiete der Frührenaissance die Schule die Fortentwickler teils nach der größeren Ausdrucksfähigkeit, doch auch nach der Nicolai fehlenden Richtung der Monumentalität und der Verwendbarkeit zur Lösung der vielseitigen Aufgaben der Zeit. In Leipzig fielen dem der italienischen Renaissance zugeneigten Arwed Roßbach umfassende Aufgaben zu. Die Bibliothek, die Universität sind schulgerechte Lösungen ohne wesentlich neuen Inhalt.

4285. Sachsen.

4286. Baden.

In Karlsruhe hat Joseph Durm (geb. zu Karlsruhe 1837) die stilistischen Versuche der Schulen von Hübsch und Eisenlohr durch entschlossene Zuwendung zur Renaissance beendet, ohne daß er einseitig nur diesen Stil gepflegt hätte.

4287. Wien.

Schon vorher hatte der Wohnhausbau in Wien in der Renaissance seinen Ausdruck gefunden, sei diese nun wie an den Werken Hansens (Palais Erzherzog Wilhelm 1865 bis 1867, Heinrichshof 1861—1863) mehr antikisierend, oder an jenen Ferstels (Palais Erzherzog Ludwig Viktor 1865 und ähnliche) mehr nach französischem Stil gehalten. Namentlich aber wendete sich das Wiener Kunstgewerbe, seit es sich einer regen staatlichen Fürsorge erfreute, unter der Leitung von Joseph Stork (geb. 1830) und anderen den italienischen Formen zu und machte sie auf Jahrzehnte in diesem Gebiete zu den fast allein herrschenden.

4288. Rheinland.

In Köln bildete sich an den Erneuerungsbauten für die Gürzenich, für das Rathaus Julius Raschdorff (geb. zu Pleß 1823) von der Berliner Schule aus stilistisch weiter. Am Ständehaus zu Düsseldorf verwendete er den französischen nahestehende Formen, seit 1878 nach Berlin als Lehrer berufen, schuf er vor allem den Berliner Dom in einer schwerfälligen Architektur im Sinne des San Gallo.

4289. Italienische Studien.

Die Italiener wurden erst durch die Nordländer der Renaissance zugeführt. Letarouillys Thätigkeit in Rom, die geschichtlichen Vorarbeiten von Reumont und Gregorovius zur Stadtgeschichte, der ausgezeichnete Kunstführer, den Jakob Burckhardt (geb. 1818, † 1897) in seinem Cicerone (1855) schuf, das nicht minder einflußreiche Werk dieses ausgezeichneten, alles Schöne bis an Michelangelo heran vorurteilslos würdigenden Kunstgelehrten über die italienische Renaissance (1867) gehen der eigenen Beschäftigung der Italiener mit der Kunst Bramantes voraus. Die baugeschichtlichen Bestrebungen der Franzosen wendeten sich nicht minder lebhaft der Erforschung der italienischen Renaissance zu. Schon Percier und Fontaine hatten dem römischen Palastbau in einem 1798 erschienenen Werk ihre Aufmerksamkeit zugewendet. Das führende Buch für die Folgezeit wurde die große Veröffentlichung des P. Letarouilly über die Bauten der Renaissancezeit (60er Jahre) und über den Vatikan (70er Jahre) zu Rom, dem nun rasch eine Fülle von Arbeiten über andere Teile des Renaissanceschaffens in Italien folgten. Bailly baute das Handelsgericht in Paris, auf Wunsch des Kaisers in den Formen des Stadthauses zu Brescia, freilich den Abmessungen des Gebäudes entsprechend mit wesentlichen Veränderungen.

4290. Renaissance in Italien.

Der erste italienische Baukünstler, der die heimische Weise des 15. und 16. Jahrhunderts wieder erfolgreich aufnahm, war Giuseppe Mengoni (geb. 1827, † 1877), dessen Hauptwerk die Galleria Vittorio Emanuele (1865—1878) in Mailand ist. Dieser Bau, ebenso ausgezeichnet durch die geschickte Raumausnützung wie durch den gewaltigen Maßstab — die Halle ist 195 m lang, 14,5 m breit, 26 m hoch —, zeigte alsbald, daß den Italienern das Gefühl für Größe, das Erbteil ihrer Kunst nicht verloren gegangen sei. Die Sparkasse in Bologna (1870 vollendet) ist in gleichem Sinn als ein der städtischen Kunst des 16. Jahrhunderts sich trefflich einordnendes Bauwerk durchgeführt. Luca Beltrami (geb. zu Mailand 1855) arbeitete in gleicher Richtung in dem mächtig aufstrebenden Mailand; er ist zugleich bekannt als tüchtiger Restaurator.

Ungeheure Aufgaben stellte sich Florenz seit 1866, als es für eine Zeit Hauptstadt Italiens wurde. Die großen Straßenanlagen, der Bau der prachtvollen Piazza Michelangelo auf der Höhe von S. Miniato, der Abbruch eines großen Teiles der inneren Stadt zur Herstellung der Piazza Vittorio Emanuele, die riesigen, diesen umgebenden Paläste, der schöne Bankpalast gegenüber der Signoria, sind aus starkem Empfinden für die heimische Überlieferung heraus geschaffen, stehen jedoch den alten Werken meist durch eine gewisse Leere und Kühle nach. Nicht minder bedeutend ist die Bauthätigkeit in Turin. Giuseppe Bollati baute seit 1863 die gewaltige Rückseite des Palazzo Carignano, Alessandro Antonelli († 1888) den als Synagoge begonnenen, jetzt als Denkmal der Befreiung Italiens und Renaissance-Museum benützte Mole Antonelliana, einen kühnen, 165 m hohen Kuppelbau eigenartiger, geistvoller Bildung. Genua, dessen Aufschwung mit dem Bau der Gotthardbahn aufs engste zusammenhängt, erfüllte sich mit gewaltigen Neubauten. In Neapel baute Ernesto di Mauro die großartige Galleria Umberto I., P. P. Quaglia († 1898) und andere schufen die Paläste an Stelle der seit dem Ausbruch der Cholera (1884) beseitigten alten Stadtviertel. Giovanni Battista Basile (geb. zu Palermo 1820?, † 1891) baute das großartige Teatro Massimo in Palermo, das sein Sohn Ernesto Basile (geb. zu Palermo 1857) vollendete. Dessen eigenes Werk ist das Haus der Nationalausstellung zu Palermo 1891—1892.

Der Ruhm der italienischen Städte sind ihre großartigen Friedhöfe: Der gewaltigste, noch klassisch im Stil ist der 1867 von Resasco angelegte zu Genua, mit einem Rundbau als Achspunkt der den Berg ansteigenden Säulenhallen, in denen sich die Grüfte befinden. Der Mailänder fand bereits Erwähnung.

4291. Deutsch-renaissance.

Seit dem Jahre 1870 etwa meldet sich in Deutschland die Hinneigung zur eigenen Kunst des 16. Jahrhunderts. Hatte die französische Renaissance sich nie recht hier eingebürgert, so trat nun auch der italienischen ein Gegner auf, der sich darauf berief, daß er geeignet sei, eine deutsche Kunst zu bieten, ohne in das geistig fernerstehende Mittelalter greifen zu müssen; und daß er dessen malerische Reize in erhöhtem Maße besitze. Das 16. Jahrhundert aber war in Deutschland vorwiegend gewerblich thätig; und so war es denn auch das Kunstgewerbe, das den Umschwung zu dieser Stilart vermittelte.

4292. Das Kunstgewerbe.

1851 hatte Semper die Niederlage der Engländer auf der Weltausstellung in London mit angesehen. Er mußte erkennen, daß die Deutschen in allen gewerblichen Künsten noch weit mehr hinter den Franzosen zurückstanden. Das Mittel zur Änderung der Sachlage erblickte er in der Erziehung der Handwerker durch die Kunst; dieser Gedanke wurde vom Prinzgemahl Albert und englischen Fachleuten mit großer Thatkraft aufgefaßt: Es entstand das Southkensington-Museum als Vorbildersammlung für das Gewerbe und in Verbindung mit diesem immer reicher sich ausbildende Kunstschulen. Die Pariser Ausstellung von 1855 zeigte schon den Erfolg dieser Bestrebungen, mehr noch die Londoner von 1862 und die folgenden.

Man erkannte in Wien zuerst die Wichtigkeit dieser Bestrebungen an. Der Kunstgelehrte Rudolf Eitelberger (geb. 1817, † 1885) veranlaßte, daß dort 1864 das Österreichische Museum für Kunst und Industrie gegründet wurde. Jakob Falke (geb. 1825, † 1897), Bruno Bucher (geb. 1826, † 1899) Armand von Dumreicher bildeten dies Institut weiter aus, so daß es bis in die 80er Jahre für Deutschland vorbildlich blieb. In Berlin entstand ein ähnliches 1867, jetzt unter Julius Lessings Leitung, in Hamburg (unter Justus Brinckmann), in Dresden (unter Karl Graff), in Nürnberg (unter Staegmann) und bald in allen großen Städten Deutschlands, Österreichs, der Schweiz und anschließend auch der Niederlande, Skandinaviens, Rußlands entstanden solche Anstalten. Die Vorbilder der Museen beherrschten das Gewerbe; die Musterzeichner, früher der Mode dienend, arbeiteten nun stilistisch; die Architekten begannen sich wieder um die innere Einrichtung der Bauten zu kümmern. Der zunächst ins Auge fallende Vorteil war die Wiedererlangung technischen Könnens: Die Weberei, die Glasfabrikation, die gesamte Keramik, die Gold- und Eisenschmiederei, Tischlerei, Buchbinderei, aber auch die Frauen für ihre Handarbeiten erlernten wieder die in der klassischen Zeit vernachlässigten gewerblichen Künste. Eine ungeheure Menge von Anregung wurde in die Massen geworfen, die sie freilich nur zu oft nicht tief zu fassen vermochten und daher bald wieder beiseite legten. Aber nach einem Jahrzehnt besaß doch Deutschland geübte Zeichner, die es befähigten, in den Wettbewerb mit den Franzosen und Engländern einzutreten, und wenn die Weltausstellung in Wien 1873 und Philadelphia 1876 auch noch für Deutschland schwere Mißerfolge brachte, so mehrten sich doch seitdem auch die Werkstätten und Fabriken, die den schwierigsten künstlerischen Aufgaben gewachsen waren. Der steigende Wohlstand des Volkes war allerdings eine der wichtigsten Vorbedingungen des Aufblühens des Gewerbes, das nun auch seinerseits für die Ausfuhr zu arbeiten und an der Steigerung des Wohlstandes mitzuhelfen begann.

4293. Die Deutschrenaissance in der Baukunst.

An der Spitze der Bewegung in Deutschland stand zweifellos München, dessen Kunstgewerbeverein unter der Leitung des Erzgießers Ferdinand Miller (geb. 1813, † 1887) bald der Mittelpunkt der neuen Bestrebungen wurde. Hier trat die eigentliche Industrie vor dem gewerblichen Kunstwerk zurück, während am Rhein, in Sachsen, in Berlin, in Nordböhmen, in Wien, in Schwaben und Hessen die großen Fabriken sich der Herstellung künstlerisch entworfener Arbeiten widmeten. Beide Arten der Bethätigung waren von gleicher Bedeutung; denn sie konnten nur nebeneinander bestehen. Die gewaltige Menge der rasch zu Ansehen gelangten Zeichner hier zu nennen, würde zu weit führen. Die Architekten bemächtigten sich geschickt der in Lübkes

Geschichte der deutschen Renaissance (1873 erschienen) und in zahlreichen anderen Werken sich bequem ihnen darbietenden Kunst der Giebel, Erker, verzierten Thore, schweren Balkendecken. Aber zumeist verbanden sie mit der Aufnahme auch das Streben, sie künstlerisch zu veredeln: Man wendete klassische oder Renaissanceeinzelheiten hiezu an, nahm den Bauten damit die Unmittelbarkeit und Frische der alten Zeit. Man suchte die Formen zu steigern, den Stil monumental an den großen Aufgaben der Zeit zu verwerten. Man häufte daher alle gefundenen Motive von den wuchtigsten Bauten aufeinander, um dem Stil eine Würde und Größe zu geben, die den großen Aufgaben des 19. Jahrhunderts, nicht aber dem Wesen des deutschen 16. Jahrhunderts angemessen ist. Die Baukunst verfiel daher in ein sperriges, innerlich unwahres Wesen. Es ist die Deutschrenaissance zu so großen Bauten verwertet worden: Der Justizpalast in Wien von Alexander von Wielemans (geb. 1843), das Rathaus zu Hamburg (1886 bis 1889), das Gerichtsgebäude in Köln (seit 1878 unter Endells Leitung entworfen), die Buchhändlerbörse in Leipzig (von Kayser und v. Großheim) und viele andere entstanden, ohne daß dadurch die Baukunst eine wesentliche Bereicherung erfuhr; weil man abermals vorzugsweise in der Stilstrenge, im Wiederaufnehmen einer vergangenen Zeit die Aufgabe suchte. Aber durch das Bevorzugen der malerischen Seite, auf das die Deutschrenaissance hinwies, änderte sich die ganze Erscheinung der deutschen Städte: Kaum eine Straßenecke ohne Türmchen, ohne Dachausbau, Erker — aber trotzdem erwies sich auch in dem zweiten Aufleben die Deutschrenaissance groß nur im Kleinen. Das Landhaus, der sorgfältig durchgebildete Kleinbau gab ihr die beste Gelegenheit, ihre auf handwerklichem Schaffen beruhenden Reize zu entwickeln.

4294. München. Vergl. S. 739, N. 4259.

Hierin steht wieder München an erster Stelle. Gedons Haus für den Grafen Schack in München (1872—1874) war einer der ersten Versuche, die Kunst des 16. Jahrhunderts wieder rein malerisch zu verwerten, ohne sie durch Stilreinheit zu verbessern. Seine Dekorationen auf der Kunstgewerbeausstellung (1876), auf der Pariser Weltausstellung (1878) und ähnliche Arbeiten schufen der Richtung erst den vollen Sieg. Gabriel Seidl (geb. zu München 1848) nahm mit geschulterer Hand, doch ohne an Unbefangenheit einzubüßen, diese Bestrebungen auf: Namentlich als Baumeister der Münchner Großbrauereien hat er einen feinen, maßvollen Sinn und einen außerordentlichen Reichtum der dekorativen Gedanken dargethan. Schlösser, Wohnhäuser in großer Zahl zeugen davon. Das Bayerische Nationalmuseum und das Künstlerhaus in München bieten zur Zeit die Schlußergebnisse seines Strebens.

4295. Niederlande.

Namentlich auch in den Niederlanden hat man nach dieser Richtung Großes geleistet. Pieter Cuypers (geb. zu Roermond 1827), dessen Bauthätigkeit mit der Herstellung einer Anzahl streng im mittelalterlichen Stil durchgebildeter Kirchen begann und der auch in Deutschland als Erneuerer des Mainzer Doms Ansehen errang, baute 1877—1885 das großartige Reichsmuseum in Amsterdam und gleichzeitig den Hauptbahnhof (1889 vollendet) im Stile seiner Vorfahren aus der Zeit um 1600. In gleichem Geist führte Dens das Vlämische Theater in Brüssel (1869—1872), Jean Jacques Winders (geb. 1849) das etwas sperrige Museum zu Antwerpen (1879—1890) aus. Die eigentliche Vollendung fand dieser Stil aber in den bürgerlichen Wohnhäusern. Namentlich Brüssel ist an solchen von künstlerischem Wert in seinen neuen Hauptstraßen reich: Setzte man dort doch Preise auf die schönsten Schauseiten, um dadurch die Bauherren und Bauleute zur höchsten Anstrengung ihrer Kraft zu veranlassen.

4296. Berlin.

Als 1870 der Krieg gegen Frankreich entbrannte, waren eigentlich nur noch Berlin in seinem Klassizismus und Hannover in seiner Gotik von der allgemeinen Renaissancebewegung abgetrennt. Aber auch in Berlin wendeten sich die jüngeren Kräfte, geführt von

Richard Lucae, von der starren Lehre ab. Am Frankfurter Opernhaus sah er sich zu reicheren, dem dortigen Leben angemessenen Formen gezwungen, die er dann an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg, am Palais Borsig und anderen Bauten nach Berlin übertrug. Gleichzeitig traten an der höher entwickelten dortigen Bauthätigkeit in Wien angeregte ältere und jüngere Meister auf: So Hermann Ende, der mit Wilhelm Boeckmann (geb. zu Elberfeld 1832), gemeinsam arbeitete: Zahlreiche Bankhäuser, Wohngebäude, das Naturgeschichtliche Museum in Berlin 2c., Heinrich Kayser (geb. zu Duisburg 1842), mit Karl von Großheim (geb. zu Lübeck 1841) gemeinschaftlich arbeitend: Banken, Ausstellungsgebäude, zahlreiche Schlösser und vornehme Wohnhäuser; Walther Kyllmann (geb. zu Weyer 1837), mit Adolf Heyden gemeinsam arbeitend: Ausstellungsbauten, Postgebäude in Breslau und Rostock, große Wohngebäude; Hermann von der Hude (geb. zu Lübeck 1830), mit Schirrmacher die Kunsthalle in Hamburg 1863—1869, mit Julius Hennicke († 1892) Hotels, das Lessingtheater u. a. in Berlin, Gustav Ebe (geb. zu Halberstadt 1834), mit Julius Benda (geb. zu Rauden 1838) bis etwa 1880 gemeinsam arbeitend: Reichste Wohnhausbauten in Berlin, H. Schmieden: Konzerthaus zu Leipzig u. v. a., Wilhelm Cremer mit R. Wolffenstein gemeinsam arbeitend: Geschäftshäuser, Synagogen, Wohnhäuser. Und so schufen viele andere, die dem wachsenden Reichtum und Prachtbedürfnis entsprechend immer mehr den in vollen Profilen, kräftigen Formen, reichem bildlichen Schmuck sich ergehenden Stilen sich zuwendeten. Im allgemeinen erwies sich Berlin aber nicht als führend in dem Sinne, wie es in den 60er Jahren Wien gewesen war. Die Hast der Großstadt machte sich dort besonders geltend in der Raschheit, mit der fremde Anregungen aufgenommen und zu ihren letzten Folgerungen geführt worden waren. In der Vertiefung der Aufgaben aber liegt allein die Zukunft der Kunst, nicht in der Formsicherheit, die nun mehr und mehr alle erdenklichen Stile umfaßte und ein allgemeines Gut wurde.

Vergl. S. 682 N. 4089.

Nach dieser Richtung ist der aus Berliner Schule hervorgehende, in Wien angeregte Hugo Licht (geb. 1842) ein Förderer, der mit raschem Blick dem Wandel der künstlerischen Auffassung folgte und immer mehr die Kunst der Vergangenheit sich zu Diensten machte, um aus ihr heraus Eigenes zu schaffen: Seine Markthalle, das Grassi-Museum, das Polizeigebäude und das seit 1899 im Bau begriffene Rathaus bilden eine fortschreitende Reihe von Bauten, in denen der Zug der Zeit, die Loslösung von der Nachahmung zu kräftigem Bethätigen, das eigene Kunstempfinden meisterhaft zum Ausdruck gebracht ist.

4297 Sonderbestrebungen.

Die jüngere Berliner Schule hat, durch Hans Griesebach angeregt, vielfach gotische Motive verwertet, und zwar mit dem Bestreben, die Spätformen dieses Stiles mit dem Empfinden der Frührenaissance zu verbinden. In all den wilden Übertreibungen, die sich die Deutschrenaissance in Berlin und in anderen deutschen Großstädten hatte gefallen lassen müssen, wirkten seine Bauten gleich jenen einiger Süddeutschen (Gabriel Seidl, P. Walther in Nürnberg) wohlthuend durch ihre Einfachheit und die ruhige Sachlichkeit in der Verwertung der dekorativen Gebilde. Ähnliche Ziele erstrebte durch Anlehnung teilweise an englische Beispiele Ernst Ihne (Schloß Kronberg im Taunus) und der durch geistvolle Durchbildung der Einzelheiten ausgezeichnete Otto March (geb. 1845, Volkstheater in Worms, Kaufhäuser, Landhäuser).

Die großartige Neugestaltung Straßburgs brachte den deutschen, zunächst Berliner Architekten eine Reihe hervorragender Aufträge: Johann Eduard Jacobsthal (geb. 1839), der durch die dem Material Rechnung tragende Ausgestaltung der Bahnhöfe der Berliner Stadtbahn sich als ein denkender Meister erwiesen hat, baute auch dort den stattlichen Bahnhof. Hermann Eggert schuf den Plan für den Straßburger Kaiserpalast, einem wuchtigen Prunkbau, und später den Frankfurter Bahnhof, eine der großartigsten Anlagen dieser Art selbst in Deutschland, dessen Bahnhöfe jetzt unter denen Europas an erster Stelle stehen.

4298. Elsaß.

Vergl. S. 706, N. 4160.

Der Norweger Skjold Neckelmann, der vereint mit dem Gotiker Hartel, die in der Kuppelkirche Neu Jung St. Peter in Straßburg gotische Formen verwertet hatte, baute das Landesausschußgebäude, das Land- und Amtsgericht und die Bibliothek daselbst in einer frischen, kraftvollen Spätrenaissance, die der gedankenreiche Künstler später auch am Landesmuseum in Stuttgart verwendete, wo er Leins' Nachfolger wurde. Das große Kollegiengebäude baute Otto Warth in Karlsruhe, die mit diesem eine Gruppe bildenden Institute Eggert, Warth, A. Brion. Aber trotz dieser Mischung der Künstler aus verschiedenen deutschen Städten wahren die gewaltigen Neuschöpfungen des Deutschen Reiches doch ganz einheitliches Wesen.

4299. Das Barock.

Mit dem Ende der 80er Jahre begannen die Bauverständigen Deutschlands dem heimischen Barock wieder neue Aufmerksamkeit zuzuwenden. Den beginnenden Umschwung zunächst zur reiferen italienischen Baukunst führte wohl am entschiedensten Gustav Adolf Gnauth (geb. zu Stuttgart 1840, † zu Nürnberg 1884) durch. In der Villa Siegle, in der Vereinsbank in Stuttgart wendete er sich den späteren italienischen Stilen zu und behandelte sie mit einer bis dahin nicht erreichten Freiheit und Kraft. Ähnliche Ziele erstrebte, unter der geistigen Führung des in seinen späteren Jahren immer mehr über die Frührenaissance hinausschreitenden Semper, Karl von Hasenauer (geb. zu Wien 1833, † daselbst 1894), der nach Sempers Plänen die Hofmuseen, das Hofburgtheater und die Hofburg errichtete. Kam er auch über eine gewisse Schematik nicht hinaus, so durchbrach er doch die trocken werdende Wiener Renaissance. Nur langsam entschloß man sich dort, die heimische Barockkunst wieder aufzunehmen, bis jüngere Kräfte, vor allem der geschickte Friedrich Ohmann (geb. zu Lemberg 1858) zuerst in Prag, später als Vollender der kaiserlichen Burg in Wien sich dieser ganz hingaben und sie meisterhaft zu verwenden lernten. Mit besonderem Glücke bedienten sich die Theaterbaumeister Hermann Helmer (geb. zu Hamburg 1849) und Ferdinand Fellner (geb. zu Wien 1847) der Rokokoformen in zahlreichen ihrer gemeinsam ausgeführten Bauten (Volkstheater in Wien 1872, Augsburg 1876, Karlsbad 1882, Deutsches Theater in Prag 1886, Zürich 1890, Theater Unter den Linden in Berlin 1892, in Wiesbaden 1898 und viele andere mehr). Mit dem Dresdner Barock hat nur Julius Graebner Versuche gemacht.

4300. Wien.

4301. König Ludwig II.

In München entwickelte sich das Barock unter der unmittelbaren Einwirkung König Ludwigs II. Hatte dieser schon die Absicht, durch Semper sich für seinen Freund Richard Wagner ein Theater reichster Form errichten zu lassen, so vertiefte er sich in ähnliche Pläne, seit ihm dieser Wunsch versagt worden war. Durch den Architekten Georg Dollmann (geb. zu Ansbach 1830, † zu München 1895), der aus Gärtners Schule hervorging, ließ der König zunächst Neuschwanstein (1869—1886) als mittelalterliche Burg ausbauen. Bald folgten die in Barock ausgebildeten Schlösser Linderhof (1869—1878) und Herrenchiemsee (1878—1885), letzteres als Nachahmung von Versailles; an deren Durchführung hat Josef Hofmann (geb. zu Triest 1840), der vorher schon für Erzherzog Max das Schloß Miramare einrichtete, einen wesentlichen Anteil. Die kostbaren Einrichtungsgegenstände, die Fülle der gewerblichen Arbeiten, die diese Schlösser beanspruchten, gaben der Münchner Kunst einen ähnlichen Rückhalt, wie der Pariser die Erneuerungen unter Napoleon III. Künstlerisch weitaus selbständiger ist das Schaffen des aus Leins Schule hervorgegangenen Friedrich Thiersch (geb. zu Marburg 1852), dessen prachtvolles Justizgebäude in München (1891 begonnen) zu den geistvollsten und in sich abgerundetsten Neuschöpfungen aus dem Geiste des 18. Jahrhunderts gelten kann.

4302. Einfluß mittelalterlicher Stile.

In Hannover vertritt Hubert Stier (geb. zu Berlin 1838) die Renaissance. Aber schon ist dort die Strenge der alten gotischen Richtung überwunden, sind die meisten Künstler geneigt, die Formen zu mischen oder doch im Sinne Sempers verschiedene Stile zu verwerten,

je nach der ihnen gestellten Aufgabe. So hat Franz Heinrich Schwechten (geb. zu Köln 1841) durch den Bau der Kriegsakademie in Berlin, des Anhalter Bahnhofes, der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in freier Verwendung rheinisch-romanischer Formen neue Gestaltungen gesucht, Karl Schäfer (geb. zu Kassel 1844), der sich bei der Neugestaltung der Universitätsbauten in Marburg als feinsinniger Gotiker hervorthat, am Haus der Versicherungsgesellschaft Equitable in Berlin ein Geschäftshaus großen Stiles in eigenartiger Formbehandlung geschaffen; Karl Hofmann als Stadtbaumeister von Worms den Grundton dieser Stadt mit feinem Gefühl auch bei Nutzbauten verwertet. In Chr. Hehl fand die romanische Kunst in ihrer strengsten Form einen meisterhaft schaffenden Vertreter, dem es gelang, durch größte formale Einfachheit wieder jenen Ton gesteigerter Würde zu treffen, der die deutschen Bauten des 12. Jahrhunderts auszeichnet. Albert Schmidt (geb. zu Sonneberg 1841) hat in der protestantischen Lukaskirche in München 1893—1896 Ähnlichem zugestrebt.

4303. Erneuerungen.

Viele dieser Künstler und solche, die aus der Schule der Romantiker hervorgingen, sind an Erneuerungsbauten alter Denkmale beteiligt gewesen und fanden hierbei die größte Anerkennung. Die Dinge in der Kunst enden, sobald sie in allen Teilen erreicht sind: Die Kunst des stilvollen Restaurierens hat mit Hilfe der zahlreichen Aufmessungen alter Bauten und Bildwerke, der Photographie und des Gipsabdruckes einen Grad von Richtigkeit erhalten, daß ihre Werke nur zu oft nicht mehr als Äußerungen eines selbständigen Kunstgeistes, sondern mehr als Fälschungen der Vergangenheit wirken. Dies ist der Grund, warum immer lauter der Ruf wach wird, endlich mit diesen Erneuerungen aufzuhören, sich des Umstandes zu besinnen, daß das Versenken in den Geist vergangener Zeiten ein vergebliches Bemühen ist und daß nur der Geistlosigkeit das thatsächliche Aufgehen in einem trotz allen heißen geschichtlichen Ringens Fremden wirklich gelingen kann; daß auch die strengste Wissenschaftlichkeit kein Kunstwerk zu gebären, wohl aber ein solches der Zeugen der Geschichte zu berauben vermag, wenn sie die Merkmale entfernt, die jene dem alten Werke ausdrückte.

4304. Protestantischer Kirchenbau.

Nicht minder wichtig, als der Wunsch, das zum Unwesen gewordene stilvolle Restaurieren in seine berechtigten Grenzen zu verweisen, ist der Hinweis der protestantischen Kirche auf ihre aus der Liturgie sich ergebenden baulichen Aufgaben.

Otto March hat hieran einen entscheidenden Anteil. Während Otzen und die Romantiker nur zögernd sich entschlossen, den alten, durch Vollendung leer gewordenen Formalismus zu verlassen; während sie an strenger Stilbehandlung festhaltend die Anforderungen der Liturgie dem schönheitlichen Gedanken unterordneten; ja selbst wo diese vom Bauherren mit Entschiedenheit betont wurde, wie an der Reformierten Kirche zu Wiesbaden nur durch scheinbare Erfüllung den Wünschen jenes entgegenkamen; machte sich mehr und mehr die Sehnsucht geltend, von der romantischen Bevormundung loszukommen. Daß einzelne Kirchen in Renaissanceformen geschaffen wurden, erschien schon als eine Befreiung. Entschiedener trat der Wunsch in den theoretischen Darlegungen von Geistlichen wie Emil Sulze und Karl Lechler und meinen eigenen hervor. Sie führten 1894 zu einem Kongreß, in dem das Eisenacher Programm überwunden und der Kirchenbau, wenn auch nicht der ihm so dringend nötigen Sachlichkeit, der Ausbildung des thatsächlichen Bedürfnisses in künstlerischem Sinn zugeführt, so doch der Weg zu dieser eröffnet wurde. Eine große Schar geschickter Kirchenbaumeister arbeiten in dieser Richtung am Herausbilden einer dem Protestantismus angemesseneren Bauform.

4305. Frankreich.

Getrennt durch den Haß der beiden Völker entwickelte sich seit 1870 die französische Kunst ohne Verbindung mit der deutschen. Den Höhepunkt erreichte der Stil des dritten Kaiserreichs am Schluß von dessen Bestehen in der Großen Oper. Beim Wettbewerb um den Plan für diese siegte Charles Garnier (geb. zu Paris 1825, † daselbst 1898), der das Werk bis 1875 mit einem Kostenaufwand von 35,6 Millionen Francs ausführte, wozu noch 10,8

4306. Garnier.

Millionen für den Platz kamen. Der Reichtum des Entwurfes, der Dekoration, der verwendeten Baustoffe, die großartige Anordnung des Treppenhauses, des Foyers, des Theatersaales, die Überfülle an Werken der Malerei, Bildnerei, des Kunstgewerbes, die schwere, sperrige Pracht der Massen, bei eigenwillig zugespitzter Art der Linienführung machen dieses Werk zu dem bezeichnendsten Beispiel der Kunst des dritten Kaiserreiches. Kein Wunder, daß die Leiter der Spielhölle zu Monte Carlo Garnier dorthin beriefen, um auch hier ein Theater in prächtigster Ausstattung zu errichten, daß er im Cercle de la librairie, in seinem Villenbau als der Vertreter der höchsten Prachtentfaltung sich zeigen durfte.

4307. Pariser Baukunst.

Ähnliche Bauten entstanden auch unter der Republik. Die Wiederherstellung der von der Kommune zerstörten Prachtbauten regte von neuem die Kräfte der Künstler an. Zwar wurde die Ruine der Tuileren niedergerissen, aber das Hotel de Ville entstand mit um so größerer Pracht (1873—1880) nach dem Entwurf von Ballu und dem in späteren Jahren mit ihm gemeinsam arbeitenden Pierre Joseph Edouard Deperthes (geb. zu Houdilcourt 1833, † zu Reims 1898). Die Künstler wählten zu diesem mit allem Prunk der Großstadt ausgestatteten Meisterwerke dem zerstörten älteren Bau entlehnte Stilformen. Jean Louis Pascal (geb. zu Paris 1837), der Architekt des Versailler Schlosses und Erbauer der medizinischen Fakultät in Bordeaux, gewann als Lehrer eines auf klassischen Grundlagen sich aufbauenden Renaissancestils großen Einfluß auf das jüngere Geschlecht; Paul Rene Leon Ginain (geb. zu Paris 1825, † daselbst 1898) entwickelte aus Labroustes Schule ähnliche Formen, wenn er gleich in seinen Bauten (der Kirche Notre Dame des Champs, der medizinischen Bibliothek am Boulevard St. Germain, der neuen Post, dem Museum Brignole-Galliera) dem Bedürfnis nach reicherer Ausgestaltung entgegenkam. An dem mächtigen Gruppenbau der Handelsbörse von Henri Blondel (geb. 1821?, † 1897) baute Croicy die großartig schlichte Thoranlage. Die neue Sorbonne von Renot (seit 1884), das gewaltige neue Postgebäude von Guadet (seit 1878) verkünden noch den Wohlstand des Landes, den Reichtum von Paris, sowie den festen Kern von stilistischer Schulung, der den Franzosen eigen ist. Constant Moyaux (geb. zu Aincy bei Valensin 1835), Charles Louis Ferdinand Dubert (geb. zu Dowaai 1845), Benoit Edouard Loviot (geb. zu Paris 1849), Paul Sedille (geb. 1836, † 1900), gelten zur Zeit zu den hervorragendsten Künstlern Frankreichs. Freilich steht der Pariser Schule nicht mehr jene leitende Stellung zu, die sie 1870 besaß. Wohl findet man vielerlei von ihr und besonders von der École des beaux arts ausgehende Anregungen in Nordamerika und Italien. Es ist kein Zufall, daß bei dem Wettbewerb um einen Entwurf für die Universität in San Francisco neben dem preisgekrönten Entwurf des E. Benard (1899) auch die der Amerikaner französische Schulung verrieten. In England und Deutschland spürt man dagegen nur selten noch französische Anregung. Einen Versuch nach dieser Richtung machte ein Schüler Sempers und Garniers, Konstantin Lipsius (geb. zu Leipzig 1832, † zu Dresden 1894), der Erbauer der Akademie zu Dresden, der dorthin die Kunst der Pariser Oper in ihrer Übertreibung zu versetzen suchte.

Vergl. S. 743, N. 4272.

4308. Belgien.

In Belgien strebt die Baukunst nicht minder kräftig nach stilistischer Selbständigkeit. Der Wohlstand und das kräftige Selbstgefühl der Niederländer drängt auch hier reichen Formen zu und über die Nachahmung vorhandener Stilformen hinaus. Aus der älteren klassischen Renaissance, wie sie der ältere Suys geübt und gelehrt hatte, kam sein Sohn, Leon Suys (geb. 1824, † 1887), schon den barockeren Gebilden nahe: Dieser führte in dem großartigen Bau der Börse zu Brüssel (1868—1873) einen Stil ein, der in vieler Beziehung sich den Anordnungen Garniers näherte. Auch er ist dabei keineswegs einseitig: Für sein Denkmal König Leopolds I. wählte er in Nachahmung des Denkmals des Prinzgemahl von England die Form eines die Bildsäule überdeckenden gotischen Turmes. Henrick Joseph Frans

Vergl. S. 704, N. 4155.

Beyaert (geb. zu Kortrijk 1823, † zu Brüssel 1894) schuf prunkvolle Bauten wie den Kursaal in Ostende, die Nationalbanken in Brüssel (1864 vollendet) und Antwerpen (1875—1880), indem er von der Renaissance ausgehend, heimischer Kunst sich erschließend, immer reichere Stilgebilde wählte. Jan Pieter Cluysenaar (geb. zu Kampen 1811, † zu Brüssel 1880) schuf das Musikkonservatorium in Brüssel 1876.

4309. Poelart.

Die entscheidende That führte aber in Belgien Joseph Poelart (geb. zu Brüssel 1816, † daselbst 1879) durch. Einige Kirchen zeigen auch ihn als Kenner der mittelalterlichen Stile. Seit 1866 baute er den Justizpalast in Brüssel, wohl den größten Denkmalbau des 19. Jahrhunderts in einem Stil, der aus klassischer Grundform durch Hinzuziehen der verschiedenartigsten, selbst indischer und altassyrischen Formgedanken erweitert wurde. Die eigenwillige Kraft, mit der an dem riesigen, auf einer Grundfläche von 180 : 170 m 122 m hoch aufsteigende Bau in allen Teilen beherrscht, das kühne Vertrauen auf die bildende Fähigkeit, mit der er das Fremdartigste zusammenzufassen und einem Gedanken unterzuordnen wagte, sind einem modernen, von der Last der Überlieferung losstrebenden Geiste entsprungen.

4310. Italien.

Italien zeigte sich am meisten geneigt, wie in seiner politischen und geistigen Gesamtentwicklung, französischen Anregungen sich zu erschließen. Die kräftigste Entwicklung fand das dortige Bauwesen, seit 1870 Rom Hauptstadt des Königreichs wurde. Sie wurde mit der Aufhebung der weltlichen Macht des Papstes naturgemäß eine vorwiegend profane. Aber der ungeheure Aufschwung Roms, die dort stets vorherrschende Großartigkeit der Baugesinnung läßt auf die Stille in der vorhergehenden Zeit zurückschließen, auf den Umstand, daß auch jetzt noch die römische Kirche keine planmäßig die Kunst fördernde Macht ist. Die Verbreiterung des Korso, die Anlage großartiger neuer Straßen, die Tiberregulierung mit ihren zahlreichen neuen Brücken änderten, nicht immer unter Beifall der Kunstfreunde, das gesamte Stadtbild. Riesige Neubauten entstanden: Guglielmo Calderini baut den zur Zeit noch nicht fertig gestellten Justizpalast, ein Werk von gewaltiger Wucht, in Formen, die jene des Garnier in der Kühnheit noch steigern, indem sie an die Gestaltungen des Longhena und seiner Zeitgenossen sich anlehnen. Giulio Podesti führt die Poliklinik auf; Gaetano Koch (geb. zu Rom) baut im Stil des San Gallo die Nationalbank und zahlreiche Privatpaläste; Francesco Azzurri (geb. zu Rom 1831) seit 1885 das Nationaltheater in mehr französisierenden Formen. Für die bei den Straßenregulierungen verlegten geistlichen Gebäude schuf zumeist Luca Carimini († 1891) den Ersatz (Franziskanerkloster an Via Merulana, Kloster der Cluniacenserinnen an Via Buonarotti und andere mehr).

Das Hauptwerk Roms ist jedoch zur Zeit das Denkmal Viktor Emanuels von Giuseppe Conte Sacconi (geb. zu Montalto 1855) auf der Höhe von Ara Coeli. Dies Riesenwerk, das ihm infolge eines internationalen Wettbewerbes 1884 übertragen wurde, zeigt die klassischen Formen der Pariser Akademie. Auch hier, wie in Calderinis Werk, macht die Baukunst etwas den Eindruck, als recke sie sich ins Großartige, als sei der Gedankeninhalt und die Eigenart nicht frei aus dem Griffel geflossen, als habe das Bewußtsein, in Rom zu bauen, die Architekten getrieben, über ihr Können hinaus sich groß zu geben: Der steigernde, überbietende, gewaltsame Grundzug Roms macht sich wie vor nun fast zwei Jahrtausenden wieder geltend.

4311. Das Berliner Reichshaus.

Verwandte Großbauten entstanden auch in Deutschland: Das Reichstagsgebände gab bei wiederholten Wettbewerben (1872 und 1882) den deutschen Architekten Gelegenheit zum Prüfen ihrer Kraft. Den Sieg bei dem ersten Bewerb trug Ludwig Bohnstedt, bei dem zweiten Paul Wallot (geb. zu Oppenheim 1842) fort, während bei der zweiten Bewerbung Friedrich Thiersch den zweiten Preis erlangte, beides damals in Frank-

4312. Wallot.

furt a. M. thätige Künstler, der eine Berliner, der andere Stuttgarter Schule; beide Anhänger ursprünglich der italienischen Renaissance. Wallots Reichstagsgebäude wuchs im Entstehen aus dieser heraus: Die Formen wurden selbständiger, freier von der stilistischen Regel, entwickelten sich mehr aus dem sachlichen und schmückenden Bedürfnis heraus, wie aus der geschichtlichen Regel. So ging von der kernigen, im Ausdruck treffsicheren und stets auf das Große gerichteten Architektur des Gebäudes eine Verjüngung der deutschen Baukunst aus. Diese zeigte sich gleichzeitig am Bau des mächtigen Reichsgerichtes in Leipzig, das Ludwig Ernst Emil Hoffmann (geb. in Darmstadt 1852) und der Norweger Peter Dybwad 1885 entwarfen, ersterer ausführte: Ein Bau, der trotz seines Reichtums und der Kraft seiner Gliederung schlicht und ruhig groß wirkt; in geistvollster Weise aber an den mächtigen Denkmälern für Kaiser Wilhelm I., deren großartige, schwungvolle Entwürfe Bruno Schmitz (geb. zu Düsseldorf 1858) schuf und verwirklichte: So auf dem Kyffhäuser, an der Porta Westphalica, auf dem Deutschen Eck bei Koblenz, ferner das Völkerschlachtdenkmal zu Leipzig. Die zahlreichen Skizzen, die ein Schüler Wallots, Otto Rieth, schuf, architektonische Stimmungsbilder von einer seltenen Größe der Auffassung, gehören ebenfalls dieser Kunstrichtung als wichtige Glieder an.

Wieder möchte ich darauf hinweisen, daß es nicht meine Aufgabe sein kann, alle jene Strömungen der Entwicklungsgeschichte moderner Kunst darzustellen, sowohl was die verschiedenen Länder, als was die jüngsten Erscheinungen betrifft. In den Gebieten, in denen es mir an einem klaren Einblick noch fehlt, in denen ich ein begründetes Urteil über den inneren Zusammenhang dieser Dinge mir noch nicht bilden konnte, muß ich vorziehen, stillschweigend vorüberzugehen.

65) Das realistische Geschichts- und Sittenbild.

4313. Die Schule Delacroix. Vergl. S. 710, N. 4174.

Die Schule Delacroix' hatte Europa wieder gelehrt, wie man malen müßte, damit das Bild nicht durch den Gegenstand oder doch wenigstens nicht durch ihn allein, sondern durch die Darstellungsart seinem Werte nach bestimmt werde. Das Wie? in der Kunst wurde wieder über das Was? gestellt. Und je mehr das dritte Kaiserreich Wohlleben und Üppigkeit in Paris herbeiführte, je mehr dies als Hauptstadt der Welt die reichen Leute anzog, je mehr die Sitten und Moden dort bestimmt und der Gesellschaft aller Länder vorgeschrieben wurden, desto eifriger war man auch bemüht, jenen Malern zu huldigen, die den Geschmack der Zeit durch höchste technische Verfeinerung der Kunst entgegenkamen.

4314. Meissonier.

Die Feinschmecker in künstlerischen Dingen gewährten unbedingt unter den zeitgenössischen Künstlern den Vortritt dem Jean Louis Ernest Meissonier (geb. zu Lyon 1813, † zu Paris 1891), zweifellos einem der feinsten Meister des Pinsels im 19. Jahrhundert. Meissoniers Bilder sind im Gegensatz zu jenen der meisten seiner Zeitgenossen von bescheidenen Abmessungen. Er liebte es mit sorgfältigster Ausführung im Kleinen zu arbeiten. Ihm schwebten die niederländer Feinmaler vor Augen, indem er seine Schachspieler, seine Mönche, seine Soldaten auf Bildern von manchmal nur Handgröße malte. Die Feinheit des Tones, die Sachlichkeit in Haltung, Ausdruck und Gewandung seiner Gestalten, die Sorgfalt der Zeichnung machten sie zu den geschätztesten Erzeugnissen der Zeit, zur höchsten Liebhaberei der vornehmen Welt. Vom 17. und 18. Jahrhundert, dem Meissonier, im Sinne der Genremaler arbeitend, anfangs auch die Gegenstände zu entnehmen liebte, ging er in den sechziger Jahren zur Darstellung Napoleons I. und seiner Zeit über. Seine Schlachtenbilder („1814", „1807", „1805") sind zwar etwas größer an Umfang, doch mit der gleichen Liebe für die Einzelheit, von gleicher Meisterschaft in der Behandlung des Psychologischen, von gleicher Schärfe des Blickes, gleicher Sicherheit der Hand, gleichem Wissen hinsichtlich der Erscheinungsform seiner Helden. Die Wissenschaft der Geschichtsmalerei erreicht in ihm einen Höhepunkt.

Nicht so die Kraft, Geschichte packend darzustellen, die Thatsachen auf den Beschauer wirken zu machen. Mit der Sorgfalt und dem Fleiße konnte die Wärme und Begeisterung nicht Schritt halten. Mehr ist dies der Fall bei den jüngeren französischen Schlachtenmalern, Meissoniers Schülern hinsichtlich der Wahrheit und scheinbaren Unabsichtlichkeit der Darstellung, hinsichtlich der deutlich erkennbaren Absicht durch das Bild für den Einen Wohlwollen, für den Anderen Abscheu zu erwecken. Der Krieg von 1870/71 schärfte in dieser Hinsicht die Stimmung der Malerei. Die älteren Maler, wie Felix Philippoteaux (geb. zu Paris 1815, † daselbst 1884), Adolphe Yvon (geb. 1817, † 1893) und andere mehr, deren Thätigkeit durch den Krimkrieg und den italienischen Krieg von 1859 bestimmt wurde, hatten es weniger nötig, diesen Gesichtspunkt hervorzuheben: Die Sieger gönnen dem Unterliegenden gerne den Ruhm, edle, tapfere Kämpfer gewesen zu sein. Als leidenschaftlicher erwiesen sich schon die zumeist unter französischem Einfluß stehenden Italiener: Giuseppe Bertini (geb. zu Mailand 1825, † 1899), die Brüder Domenico (geb. zu Mailand 1815, † 1878) und Girolamo Induno (geb. zu Mailand 1827, † 1891), ferner Eleuterio Pagliano (geb. zu Casale Monferrato 1826), die sämtlich aus der Heimat des Krieges, aus Oberitalien selbst stammen. Die Engländer stehen in dieser Kunst im allgemeinen zurück. Ist doch unter ihnen eine Frau der hervorragendste Schlachtenmaler Elisabeth Thompson (verehelichte Butler, geb. 1844), die namentlich in ihren Bildern aus dem Krimkriege durch kräftige Bewegung und sichere Zeichnung sich hervorthat. In Deutschland näherten sich wieder die Düsseldorfer am meisten der französischen Kunstauffassung: Wilhelm Camphausen (geb. zu Düsseldorf 1818, † 1885) und Georg Bleibtreu (geb. zu Xanten 1828, † 1892) brachten die bisher ausschließlich in die Ferne schweifende Geschichtskunst seit dem Kriege von 1864 der Gegenwart näher. Die Düsseldorfer suchten in ihren immer sorgfältig aufgebauten Bildern nicht so sehr das Grausen, als den erhebenden Augenblick; jene Vorgänge, in denen sich die Handlung zu einer patriotisch zukunftsreichen entwickelte: Die Schilderung der eigentlichen Kampfeswut, der Härte des Krieges trat dagegen zurück, um dem Dramatischen Raum zu geben. Sicherer packten die Schüler der deutschen älteren realistischen Schlachtenmaler zu: So die Söhne und Enkel Adams: Franz Adam (geb. in Mailand 1815, † in München 1886), Eugen Adam (geb. 1817, † 1880), Emil Adam (geb. in München 1843), Friedrich Bodenmüller (geb. in München 1845), Wilhelm Emele (geb. zu Buchen 1830), Louis Braun (geb. zu Schwäbisch-Hall 1836). Bei allen diesen spricht schon der französische Einfluß entschieden mit. Ebenso bei den Düsseldorfern: Emil Johannes Hünten (geb. zu Paris 1827) kam von Vernet nach Antwerpen und von da erst zu Camphausen. Rudolf Theodor Rocholl (geb. 1854), Adolf Northen (geb. 1828, † 1876), Louis Kolitz (geb. 1845), Christian Sell (geb. 1833, † 1883), Wilhelm Simmler (geb. 1840) schlossen sich ihm an. In Wien führte Friedrich L'Allemand (geb. zu Hanau 1812, † zu Wien 1866) die von Krafft und Heß angeregte Schule zu breiterer, malerischer Beherrschung fort. Sein Neffe Sigmund L'Allemand (geb. zu Wien 1840) bildete das Gebiet weiter aus. Karl Blaas (geb. zu Nauders 1815, † 1894) schuf mancherlei auch in diesem Kunstgebiete.

4315. Die Schlachtenmaler.

Vergl. S. 665, N. 4047.

Die Schlachtenkunst der in den Kriegen unterliegenden Völker gewann in weit schärferer Weise eine scharfe Absichtlichkeit. So namentlich bei den Franzosen: unter ihnen der Schweizer August Bachelin (geb. zu Neuenburg 1830, † 1890), der noch aus der Schule seines Landsmannes Gleyre hervorging; dann Alphonse de Neuville (geb. zu St. Omer 1836, † zu Paris 1885), der der französischen Schlachtenmalerei mächtige neue Anregungen gab, Etienne Berne Bellecour (geb. 1838) und der größte Meister unter diesen Edouard Detaille (geb. zu Paris 1848), der vor allem durch die scharfe Kennzeichnung der einzelnen

Menschen, durch die feine Art, wie er im französischen Sinn den deutschen Sieg als ein Werk der rohen Gewalt über eine höhere Bildung und feinere Tapferkeit darzustellen verstand. Auch in Deutschland fanden ihre Bilder um ihrer künstlerischen Verdienste willen reiche Anerkennung.

4316. Die französische Geschichtsmalerei.

Die führenden Künstler während des zweiten Kaiserreiches waren aber jene, die große Geschichtsbilder im Sinn der Renaissancemeister malten und dem Drang nach Erhebung, nach Genuß durch Darstellung des schönen Menschen entsprachen. Das Streben auf farbige Schönheit, auf Ideale, das in Deutschland zur Abstraktion geführt hatte, lenkte in Frankreich auf Elegance. Man freute sich dort der Kraft, den nackten menschlichen Körper darzustellen und schwelgte in diesem Können. Es gelang daraus eine erfreuliche Wirkung zumeist dort zu erzielen, wo die Absicht eine vorzugsweise dekorative war. Unerquicklich sind die Ergebnisse jedoch, wenn sie einen Aufschwung zu ernsteren Gebieten nehmen. Wo ihre beste Seite, der gesellschaftliche Schliff hervortritt, erweisen die Franzosen sich als Künstler von untadeligem Auftreten. Leicht fallen sie aber ins süßlich Empfindsame. Hierin beeinflußten sie gewisse internationale Meister, die in der Pariser Kunstwelt zu Einfluß gelangt waren: So Ary Scheffer (geb. zu Dordrecht 1795, † zu Argenteuil 1858), die Brüder Lehmann (Heinrich, geb. zu Kiel 1814, † zu Paris 1882, Rudolf, geb. zu Ottensen 1819) und andere mehr. Das folgende Geschlecht: Alexandre Cabanel (geb. zu Montpellier 1823, † zu Paris 1889), Paul Baudry (geb. zu La Roche sur Yon 1828, † zu Paris 1886), William Adolphe Bouguereau (geb. zu La Rochelle 1825) hatte an den Italienern sich verjüngt, waren freier, flüssiger in Zeichnung und Farbe geworden. Aber sie waren in noch höherem Grade bloße Könner. Namentlich in ihren kirchlichen Bildern tritt die innere Unwahrheit mit abstoßender Heuchelei hervor. Wo sie erhaben zu sein sich bestrebten, kamen sie über eine gewisse Hübschheit nicht hinaus. Ihr geschickter Pinsel befähigte sie aber, große Bauten auszuschmücken. Baudrys Hauptwerk ist die Ausmalung der Oper in Paris; Bouguereau malte die Kirchen Ste. Clotilde und St. Augustin aus.

4317. Das nackte Weib.

Vielfach sind ihre Bilder einfach Darstellung des nackten Weibes, dem einen klassischen Namen zu geben man müde wurde; das entweder irgendwelches symbolisches Beiwerk bekam oder zuletzt ehrlich als das bezeichnet wurde, was sie ist, nämlich ein weiblicher Akt. Viele solche wurden berühmt, da an ihren Bildern sich die technische Meisterschaft klar und ohne Umschweife darlegen ließ. Jules Lefebvre (geb. zu Tournan 1834), Johann Jakob Henner (geb. zu Bernweiler 1829), Francois Feyen-Perrin (geb. 1829, † 1888), Pierre Paul Leon Glaize (geb. zu Paris 1842) und andere erwarben auf diesem Gebiet Lorbeeren.

4318. Die Koloristen.

Eine eigene Erscheinung neben Meissonier, aber als Sonderling nur in bestimmten Kreisen bekannt, war Adolphe Monticelli (geb. zu Marseille 1824, † daselbst 1886). Er fiel den Malern mehr auf als der Menge; seine Bilder sind ein Gefunkel ungebrochener Farben, nicht der Farben des Wollteppiches, sondern der blitzenden Seide; spitz, scharf, feurig, aber gehalten durch eine eigenartige Gesamtstimmung. Nicht der Gegenstand beschäftigt ihn, sondern die farbige Wirkung, das Mosaik von leuchtenden Tönen, das er in hastigen Strichen zusammenfügte. Neben Meissoniers zeichnerische Meisterschaft, eben seine Sorgfalt im Abwägen der malerischen Werte, stellte er die Ergebnisse des raschen Blickes, die Freude am Aufblitzen der Töne, ein sorgloses Künstlertum.

4318a. Realistische Geschichtsmalerei.

Das Thatsächliche, Geschichtliche trat in diesen Bildern meist zurück. Dies mit der Zeitsinnlichkeit verquickt zu haben, ist der Grund für den großen Erfolg von Leon Gerome (geb. zu Vesoul 1824), der die Antike fleißig, wirkungsvoll, nicht in ihren großen Augenblicken, sondern in jenen malte, in der sie den Tagen seines Schaffens entsprach. Hatten

die Maler der antiken Sitte gelehrt, daß es auch vor Jahrtausenden harmlose Kinder in jener Welt von Schönheit gab, so lehrte Gerome, daß die Erwachsenen es auch nicht anders trieben als die Pariser. Er malte seine Phryne, seine Aspasia und stellte die nackte weibliche Gestalt in den Kreis von Männern, in einen weiten Bildraum, um sich der sinnlichen Wirkung sicherer zu sein; malte aber das Weib so sorgfältig und so pariserisch elegant, daß sie wie von einem unsichtbaren Schleier von der echten Natur abgetrennt erscheint. Jene Raumweite in seinen Bildern ist zweifellos ihr bester Zug. Noch ist sie zumeist nur eine zeichnerische. Durch den malerisch freieren Jean Paul Laurens (geb. zu Fourquevaux 1838) kam auch die Raumstimmung hinzu. Beide malten Bilder, auf denen der Raum die Hauptsache war: Geromes Erschießung des Marschalls Ney, Laurens Interdikt geben vor allem Stimmung: Der Tote liegt in beiden Bildern in einem Winkel, die Handlung ist vorüber, die Mitwirkenden im Abzug oder abgezogen: Das Alleinsein ist zur Verstärkung des Schauerns herangezogen.

4319. Das Schaudern.

Andere gingen einen Schritt weiter: Das Schaudern mußte in kräftigerer Form hervortreten. Auf jeder Jahresausstellung in Paris sah man den Schrecken von großen Leinwanden herab die Menge aufrufen. Es gehörte zum Rüstzeug eines Historienmalers, ein Riesenbild voll grausiger Dinge geschaffen zu haben. Die Einbildungskraft bohrte sich in die Schrecknisse der Geschichte, um das Fürchterlichste zur Schau zu bringen. Eine große Reihe von Künstlern wäre zu nennen, die mit wilder Thatkraft dieser Aufgabe sich widmeten. Evariste Luminais (geb. 1822, † 1896) erscheint als einer der ersten auf dem Plan, Aime Nicolas Morot (geb. zu Nanzig 1850), Fernand Cormon (geb. zu Paris 1845), Benjamin Constant (geb. zu Paris 1845), Joseph Noel Sylvestre (geb. zu Beziers 1847) seien aus dieser Reihe herausgegriffen. Ihr gehört auch der Elsässer Gustave Dore (geb. zu Straßburg 1833, † zu Paris 1883) an, der als Illustrator der Bibel und des Dante den Deutschen diese Kunstart zuführte.

4320. Morelli.

Tief erfaßte seine malerische Aufgabe der Neapolitaner Domenico Soliero (genannt Morelli, geb. zu Neapel 1826). Er war der erste Italiener, der klar erkannte, daß die italienische Kunst von jener der anderen Völker überholt worden sei; daß man draußen, jenseits der Alpen, Anregung suchen müsse, um einen neuen Boden für das Schaffen zu finden. Beziehungen zu Overbeck führten ihn nach Deutschland; erst später kam er in die Schule des Delacroix. Seine ganze Entwicklung ist dementsprechend: Von der Darstellung heiliger Gegenstände, von streng aufgebauten Geschichtsbildern ging er zu einer immer freieren und reicheren Malweise über. Im Orient holte er sich neue Anregung, neue farbige Reize, seinen Bildern den Eindruck gegenwärtigen Lebens zu verleihen. Er malte nun die heilige Geschichte im Sinn des modernen Orients, er malte die Neapolitaner, die einst Ribera in das Kirchenbild eingeführt, in neuer Auffassung wieder, als ein glänzender Vertreter realistischerer Farbengebung. Dadurch wurde er einer der einflußreichsten Lehrer für seine Volksgenossen.

4321. Fortuny.

Vergl. S. 689, N. 4111.

Die Richtungen des Monticelli und Morelli vereinte mit weithin anregender Meisterschaft der Spanier Mariano Fortuny y Carbo (geb. zu Reus 1838, † zu Rom 1874), dessen Schaffen teils in Paris, teils in Rom sich abspielte. Bei ihm ist die Zeichnung zur höchsten Lebendigkeit gestiegen: Er sah jede Bewegung und hielt sie mit untrüglicher Sicherheit fest. Er sah aber auch jedes Reflexlicht, jedes Funkeln in dem reichen Gewand, das er seinen Gestalten zu geben liebte; und schuf dadurch Bilder, nicht der Geschichte, sondern der Lebenslust vergangener Zeiten, Bilder voll kecker Sinnlichkeit, voll liebenswürdiger Anmut. Hier setzte eine Kunst ein, die vor allem in Rom gepflegt wurde: Während die Maler aller Länder dorthin gingen, um an Raffael und Michelangelo sich zu edlerem Schaffen zu schulen, malten die Italiener und Spanier zierliche Leute, geputzte Frauen in alter oder neuer Tracht, die in marmor-

blitzenden Räumen, unter großen Seidenvorhängen, vor vergoldeten Rahmen irgend etwas Gleichgültiges betrieben oder in malerischen Winkeln beim Weine saßen, das einemal ausgelassen lustig, das anderemal in ihrer Freudigkeit durch irgend einen schrecklichen Zwischenfall gestört, aber immer eine sonntägliche Welt. In Paris war Antonio Casanova y Estorach (geb. zu Tortosa 1847, † 1896) lange einer der beliebtesten Vertreter dieser Richtung, Eduardo Zamacois (geb. zu Bilbao 1842, † 1871), Francisco Domingo y Marques (geb. 1842, † 1888), Raimondo de Madrazo (geb. zu Rom 1841), Juan Antonio Gonzalez, Emilio Sala y Frances (geb. 1850), Jose Jimenes de Aranda (geb. 1837), Martin Rico u. a. m., der zugleich als Landschafter thätig ist und vor allem Francisco Pradilla (geb. zu Villanueva bei Saragossa 1847), ein Meister von untrüglicher Sicherheit des Blickes und der Hand, der in der Vollendung seiner Werke im Kleinen nur in Meissonier seinesgleichen hat, im Reichtum des Tones ihn vielfach übertrifft. Selbst im buntesten Menschengewimmel sieht er den einzelnen Menschen, packt er ihn sicher und seinem Wesen gemäß, kleidet er ihn in den lebhaftesten Farben, umgiebt er ihn mit hellstem Licht, so daß die Töne aneinander gereihten Edelsteinen gleichen.

4322. Die Spanier.

Es sind vielfach dieselben Künstler, die auf riesiger Leinwand die spanische Geschichte darstellten, die Franzosen im Streben nach Grausen oft noch überbietend. Pradillas Übergabe von Granada dürfte als das Hauptwerk der Schule gelten: Er blieb nicht im Kleinen stecken wie Meissonier, sondern erwies sich hier und in andern Bildern als ein in riesigen Abmessungen nicht minder sicher schaffender, in Farben empfindender Meister. Edoardo Rosales (geb. zu Madrid 1837, † zu Rom 1873), Martinez Cubello, Jose Benlliure y Gil (geb. zu Valencia 1855), Alcazar Tejedor (geb. zu Madrid 1852), Ricardo Villodas (geb. zu Madrid 1846), Ulpiano Checa (geb. in Colmar de Oreja 1860), Jose Villegas (geb. zu Sevilla 1848) zeigen sich als Träger des Fortunyschen Stiles, den dieser Meister selbst kurz vor seinem Tode in seiner Schlacht bei Tetuan (Casa de la Diputacion, Barcelona) anschlug, ohne sein Bild vollenden zu können. An Können stehen diese Spanier den Franzosen nicht nach, an Kraft der Farbe übertreffen sie jene häufig, namentlich in den blitzenden Lichtwirkungen, in jenem Spiel der Farben, das durch Fortuny Eigentum seiner Landsleute geworden ist.

4323. Die Italiener.

Durch seine und seiner Landsleute lange Anwesenheit in Rom übertrug sich diese Art auch auf die Italiener. So im Aquarell, das schon durch die Schule Karl Werners eine lebhafte Anregung erhalten hatte. In Florenz entstand eine Vereinigung beider Schulen. Denn dort malten eine Anzahl geschickter Künstler auch in Öl blitzblanke, farbenfunkelnde Bilder, so Francesco Vinea (geb. zu Forli 1846), Federigo Andreotti (geb. zu Florenz 1847), Tito Conti (geb. zu Florenz 1842), in denen allerhand Geschichtchen aus vergangener Zeit mit allem Fleiß in der Wiedergabe der Einzelheit und mit einer oft unleidlichen Gefallsucht erzählt werden. Sie bilden eine im Kunsthandel und den Wochenblättern beliebte Handelsware. Rascher und billiger konnten ähnliche Gegenstände in Wasserfarben gemalt werden. Die ernsteren italienischen Aquarellisten nahmen aber bald den Ton auf, der in Venedig angeschlagen worden war: So Augusto Corelli (geb. zu Rom 1855), Pietro Saporetti (geb. 1832) und viele andere mehr.

Es bedurfte nach all der falschen Lustigkeit und all dem leeren Behagen des starken Rückschlages in Italien. Zwei Maler, die aus dem geknechteten, verarmten Bauernstand hervorgingen und, fern von den Kunststädten, nicht der Vergangenheit, sondern inmitten des Volkes lebten, brachten den Umschlag: Der Sohn der Alpen Giovanni Segantini und der Sohn der Abruzzen Francesco Paolo Michetti.

Die älteren italienischen Geschichtsmaler kamen mit der Zeit immer mehr in das Fahrwasser der Franzosen. So übernahm seit etwa 1860 in Florenz Stefano Ussi (geb. zu Florenz 1822, † daselbst 1901) die Führung; ein Künstler, der mit wachsender Sicherheit Vorgänge aus der heimischen Geschichte zu schildern liebte; Niccolo Barabino (geb. 1832, † 1891) wurde der hervorragendste Künstler Genuas; obgleich nicht unmittelbar von Frankreich beeinflußt, doch aus denselben Quellen schöpfend, wie die nordischen Meister, verstand er es meisterhaft, die Geschichte seines Vaterlandes in einer an der Hand der Renaissancekünstler ausgebildeten Technik zur Anschauung zu bringen. Andere, wie Telemaco Signorini (geb. zu Florenz 1835) lebten eine Zeit lang im Norden, Francesco Netti (geb. zu Bari? 1834), der Maler klassischer Geschehnisse sorgte für ständigen Gedankenaustausch mit Paris, Giuseppe de Nittis (geb. zu Barletta 1846, † 1884) brachte die Schule Meissoniers und Geromes nach Italien, nachdem er in den Hauptstädten des Nordens durch feinbeobachtete Darstellungen aus dem Straßenleben die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte. Morellis Bekanntschaft mit den Kunststädten jenseits der Alpen, die ständige Anwesenheit fremder Künstler in den italienischen Städten, wirkten nicht minder ein, um die italienische Kunst an die große gemeinsame Entwicklung zu fesseln. Neben Morelli wirkte in Neapel als tüchtiger Geschichtsmaler von kräftiger Farbe und entschieden wahrheitlicher Absicht Bernardo Celentano (geb. zu Neapel 1835, † zu Rom 1863). Beiden Meistern folgte eine Reihe von Geschichtsmalern: Camillo Miola (geb. zu Neapel 1840), Guglielmo de Sanctis (geb. zu Rom 1830), Cesare Fracassini (geb. 1838, † 1868), der S. Lorenzo fuori le mura mit Fresken ausstattete, Francesco Jacovacci (geb. zu Rom 1838), der schon bei Fortuny die stärkste Anregung suchte. Der Florentiner Amos Cassioli (geb. zu Asciano 1832, † zu Florenz 1891) schritt von der Schule Mussinis zu jener des Laurens fort. Die Neapolitaner Vincenzo Marinelli (geb. zu S. Martino d'Agri 1820), Edoardo Dalbono (geb. zu Neapel 1843) bauten vorzugsweise Morellis Anregungen weiter aus. Giovanni Muzzioli (geb. 1854, † 1894), Cesare Maccari (geb. zu Siena 1840), der den Senatspalast in Rom ausmalte, Giuseppe Sciuti (geb. zu Zafferano 1835) und andere wählten mit Vorliebe die Antike zu ihrem Darstellungsgebiet.

4324. Die Geschichtsmalerei Italiens.

Morellis Bedeutung liegt darin, daß er sich auf zahlreichen und weiten Umwegen aus der Vergangenheit in die eigene Zeit hindurchwand. Das ist der Zug, der der neapolitanischen Schule eigen blieb. In diesem Sinne, fortschreitend als Maler und als redlicher Darsteller des Gesehenen, wirkte neben ihm der Tiermaler Filippo Palizzi (geb. zu Vasto 1818, † zu Neapel 1899). Die neapolitanische Schule brachte eine Reihe tüchtiger Künstler hervor: Alceste Campriani (geb. zu Terni 1848), Giacomo di Chirico (geb. zu Venosa 1845) und viele andere, die ihrem Werte nach zu unterscheiden nur ein Sonderstudium ermöglichen würde.

4325. Tiermalerei Italiens.

Neben Meissonier, Morelli und Fortuny ist als großer Anreger der Belgier Hendrik Leys (geb. zu Antwerpen 1815, † daselbst 1869) hervorgetreten. Er ging aus der Schule der dortigen Sittenmaler, der Nachahmer des Teniers hervor; trat aber bald zur Darstellung der heimischen Geschichte über. Zunächst in sorgfältigen Schilderungen des Lebens, die oft stark an englische Vorbilder, an Leslie, Mulready und ähnliche Meister, und über diese hinaus an alte Niederländer mahnen. Seit den 50er Jahren nahm er sich Dürer, Holbein, Kranach zum Vorbild, schuf er eine Reihe Lutherbilder; ja, er ging weiter, bis auf Quinten Metsys und die Eyck zurück und schuf nun mit bewundernswerter Sicherheit Gestalten von klarer, fester Haltung, entschieden eigenartiger Bildung in den hellen, kraftvollen Tönen der alten Kunst, mit entschiedener Ablehnung der schönen raffaelischen Linie und der Größe der italienischen Formen. Statt dieser Vorzüge wurde ein erneutes Eindringen in die Natur

4326. Leys.

Vergl. S. 383, N. 3244.

gewählt: Die Geschichtsdarstellung wollte erweisen, daß die Menschen damals aus gleichem Holz geschnitzt seien wie die heutigen, ähnlich der gleichzeitigen Geschichtsdichtung und Geschichtsschreibung. Leys malte, wie Mommsen schrieb.

4327. Die Schule Leys'.

Auch dieser Vorzug fand vielen Anklang unter den Künstlern. In Belgien haben Ferdinand Pauwels (geb. zu Enckeren 1830), Aelbert de Vriendt (geb. zu Gent 1843, † zu Antwerpen 1900), Laurens Alma Tadema (geb. zu Dronryp 1836) diese Richtung vertreten und von hier weitergepflanzt. Durch Pauwels wurde diese Schule nach Deutschland übertragen: Er wurde Lehrer an der Weimarischen, später an der Dresdner Akademie. Unter seinen Schülern gewann Paul Thumann (geb. 1834) als ein geschmackvoller Zeichner für die Illustration die meiste Anerkennung. Durch den geschickten aber seichten Karl Gussow (geb. 1843) wurde die seiner Zeit vielbewunderte Schule nach Berlin übertragen. Die größere Helligkeit der Farbe und die Sorgfalt der zeichnerischen Darstellung erhob ihre Art über die alte Malerei: Woldemar Friedrich (geb. zu Gnadau 1846), Hermann Prell (geb. zu Leipzig 1854) nahmen in vielen ihrer Arbeiten Anregungen auf, die von dem wieder zu Ehren gelangten Barock ausgingen, namentlich von Tiepolo, und gelangten so zu einer diesem verwandten Behandlung des mit Schwung und Sicherheit durchgeführten Großbildes. Alma Tadema zog nach England, wo er lebhaften Anklang fand. Ihm folgte der schon genannte Italiener Giovanni Muzzioli auf dessen mit Vorliebe behandelten Gebiet, der Darstellung des bei wissenschaftlicher Schärfe und vollendeter Sorgfalt für das Kleinste in hellen, kraftvollen, leuchtenden Tönen gehaltenen antiken Lebens.

4328. Deutsche Geschichtsmalerei.

Leys verwandt in seiner Kunstauffassung ist der Deutschrusse Eduard von Gebhardt (geb. in St. Johann in Esthland 1838). Sein feiner Blick für das Seelische, seine tiefe Gläubigkeit und seine starke Kunst der Darstellung des von ihm Empfundenen haben bewirkt, daß die auf das Altdeutsche gerichtete Manier von ihm geistig überwunden wurde, daß das rein Menschliche kraftvoll aus dem Altertümelnden hervorleuchtet. Sein Einfluß machte sich namentlich in Düsseldorf geltend, wo er an der Akademie thätig ist. Hier und in Dresden entwickelte sich aus der Schule Bendemanns und Hübners eine Anzahl in der Behandlung des Bildes fortschreitender Geschichtsmaler: Hermann Wislicenus (geb. zu Eisenach 1824, † zu Goslar 1899), der das Kaiserhaus zu Goslar ausmalte, Theodor Grosse (geb. zu Dresden 1829, † daselbst 1891, Stadtmuseum in Leipzig), Julius Scholtz (geb. zu Breslau 1825, † zu Dresden 1893), als Maler einer der am feinsten Empfindenden jener Zeit, Paul Kießling (geb. zu Breslau 1836), der in der Farbengebung oft an Makart mahnende, in Karlsruhe thätige Ferdinand Keller (geb. zu Karlsruhe 1842), der in Antwerpen gebildete, ihm verwandte Arthur Fitger (geb. zu Delmenhorst 1840), dann als einer der kraftvollsten Peter Janssen (geb. zu Düsseldorf 1844), dessen Wandmalereien von breiter Malweise und bei historischer Behandlung doch von moderner Auffassung der Menschen sind: Albert Baur (geb. zu Aachen 1835), Hugo Vogel (geb. zu Magdeburg 1855), die Brüder Roeber (Ernst, geb. zu Elberfeld 1849, Fritz, geb. daselbst 1851), Arthur Kampf (geb. zu Aachen 1864) und manche andere mehr schaffen Geschichtsbilder, indem sie die neuesten malerischen Errungenschaften zur Belebung des Gedankens historischer Kunst verwerten: Aber die Hoffnung, daß aus dem Bemalen großer Wände mit Darstellungen merkwürdiger, erhebender, bildender oder zum Guten anfeuernder Begebenheiten die Kunst einen wesentlichen Vorteil für die Kunst erwachsen werde, ist mehr und mehr geschwunden. Das höchste Ziel blieb bisher das Erreichen eines schon dagewesenen Besseren.

4329. Piloty.

Die Führung in der geschichtlich-koloristischen Kunst Deutschlands fiel München zu. Hier übernahm das Erbe Kaulbachs sein Widersacher, der damals als arger Realist verschrieene

Halbitaliener **Karl Piloty** (geb. zu München 1826, † zu Ambach 1886). In Piloty begegneten sich verschiedenartige Anregungen. Teilweise baute sich sein Schaffen auf eigene Studien in den Galerien, teils auf Erinnerungen aus der Schule Langers; auch er war in Antwerpen und Paris gefördert worden und stellte der vorwiegend zeichnerischen Kunst Kaulbachs und dessen geschichtsphilosophischer Auffassung eine malerische Kunst und eine sachlich geschichtliche Darstellung entgegen.

Vergl. S. 717, M. 4191.

Die vergangene Welt zu schildern und zwar mit der Genauigkeit des gelehrten Archäologen und doch mit dem Bestreben, daß sie uns menschlich nahe stehe; daß die Menschen in der Zeit des Themistokles und des Julius Cäsar, Karls des Großen und Luthers empfanden wie wir; daß sie vielleicht größer dachten wie wir, vielleicht schöner, aber doch jedenfalls menschlich, nicht göttlich gebildet waren, — das wurde nun eine der beliebtesten Aufgaben. Man nannte dies im Kreise der Idealisten mit einem spöttischen Nebensinn Historisches Genre. **Couture** hatte 1847 mit seinem Bilde der Römer in der Verfallzeit einen entscheidenden Erfolg: Paolo Veronese gab die Anordnung; eine durch David geklärte Zeichnung den Gestalten eine höhere Schönheit; mit Staunen sah man eine kraftvolle Malerei, trotz des vorherrschenden Weiß; sah man blühende Leiber in üppiger Fülle zu einem Bild verwendet, das den Schein unmittelbaren Daseins erweckte. Die Künstler der Folgezeit gingen gleichen Weg: Die antike Empfindung mit fleißigem Studium nach dem Akt, mit kräftiger Renaissancefarbe vereinend, schufen sie Werke von guter Bildwirkung, einer gefälligen Anmut, deren vornehmster Ruhm war, wie ein alter Meister auszusehen; man sollte stets an ein oder mehrere Vorbilder gemahnt werden. So Piloty in seinem Erstlingsbild großen Umfanges, der Stiftung der Liga (1854), den Antwerpener Meistern folgend; dann 1861 in Nero beim Brande Roms auf Coutures Bahnen sich bewegend. Dann schuf er, immer selbständiger werdend, in zahlreichen, stets mit einem Zug der Vernichtung, des Grausens gewürzten Bildern, in München eine Schule und durch diese einen weithin anerkannten Mittelpunkt für jene geschichtliche Kunst, den einzigen, der neben Paris und Antwerpen damals als Lehrstätte ernstlich in Frage kam. Neben ihm wirkte **Wilhelm Lindenschmit** (geb. zu München 1829, † 1895), der in großen Bildern die Renaissancekunst zu beleben trachtete. Aber immer lebloser wurde trotz aller Versuche diese Kunst der großen Ereignisse, namentlich der großen Unglücke. Gewaltige Leinwandflächen traten an Stelle der Fresken, nachdem man erkannt hatte, daß deren kalter Ton die farbensatte Wirkung unmöglich mache. Man studierte eifrig in den Kupferstichwerken, in den Galerien, in den Museen, um echtes Gerät, echte Kleidung, echte Bildnisse zu finden; man durchwanderte die Geschichte aller Völker nach ergreifenden Scenen, nach überraschenden Thatsachen; man bestellte ganze Bilderreihen, um die Geschichte zu illustrieren. Aber für die Kunst kam dabei nicht viel Neues heraus. Sie wurde bald allerorten dieselbe, blieb überall innerhalb der Grenzen, die das Haupt der Schule, Delacroix, ihr gezogen. Waren doch die meisten Künstler in Paris ausgebildet und zeigten ihre nationale Eigenart nur in den Gegenständen: Sie malten in der guten Ansicht, deutsch zu schaffen, Gegenstände der deutschen oder fremden Geschichte in französischem Pathos!

4330. Die Münchner Schule.

Neben Piloty hat **Arthur Freiherr von Ramberg** (geb. zu Wien 1819, † zu München 1875) Einfluß erlangt. Er war im malerischen Ton feiner, geschmackvoller als sonst die meisten in Deutschland. Die Mehrzahl der Münchner Künstler wandelten aber in Pilotys Bahnen. So **Max Adamo** (geb. 1837), **Josef Flüggen** (geb. 1842), **Claudius Schraudolph** (geb. zu München 1843), **Frank Kirchbach** (geb. zu London 1859) und viele andere mehr. Entscheidenden Einfluß erlangte unter Pilotys Schülern vor allem der farbenfrohe, lebenslustige **Hans Makart** (geb. zu Salzburg 1840, † zu Wien 1884), in dem der Geist Ettys eine stärkere Wiedergeburt erfuhr:

4331. Makart. Vergl. S. 712, M. 4179.

Ein Mann, der nur wenig zu tiefen geschichtlichen Gedanken beanlagt, wohl aber eine fein und kraftvoll angelegte Malernatur war und, wenig bekümmert um die realistische Wahrheit, Bilder schuf, deren höchster Reiz in der glänzenden auf Braun und Rot gestimmten Farbenwirkung lag. Eine kecke, gesunde Sinnlichkeit sprach aus diesen Werken, eine frisch zupackende Lebensfreude, die nach so viel abgequälter, teils mit dem Verstande, teils nur mit Fleiß durchgeführter Kunst einen Sturm von Begeisterung weckte: Endlich einmal bot sich der Menge eine Kunst, die ihren Augen gefiel, deren Gefallen nicht auf Verstehen des Inhalts beruhte. An ihn schlossen sich die feinen Farbenkünstler aus Pilotys Schule, die Meister der Wiederbelebung alter Kunstweise bald der einen, bald der anderen Zeit. Vor allem Fritz August Kaulbach (geb. zu Hannover 1850), dessen Bilder stets stilvoll sind, d. h. einem bestimmten, außer ihm selbst liegenden Stil sich mit feinem Verständnis nähern, dann Wilhelm Diez (geb. zu Bayreuth 1839), der sich an den Deutschen der Zeit um 1500 den Ton für seine meist schon mit Laune aufgefaßten Geschichtsbilder fand: Diese Laune ist meist ein Zeichen der Unsicherheit, der Entschuldigung für den Mangel an Ernst oder wirklichen Witz. Weiter Ludwig Löfftz (geb. 1845 zu Darmstadt), Nikolaus Meyer (geb. zu Linden 1856), die, jeder in seiner Art, einen Schritt weiter in die malerische Verfeinerung führten, freilich zunächst auch von der Großen Geschichtsmalerei mehr und mehr ablenkten. Eine eigentümliche Erscheinung in diesem Kreise ist Gabriel Max (geb. zu Prag 1840). Im Ton seiner Bilder keineswegs reich, weiß er durch den Inhalt, durch eine entschiedene Seelenmalerei, namentlich durch die Darstellung religiös erregter, geistig leidender Frauen den Beschauer zu packen. Ein Zug zum Übersinnlichen, Geheimnisvollen vertieft diese Wirkung. Stärker noch tritt diese bei Albert Keller (geb. zu Gais 1844) hervor, der einer der feinsten und reichsten Koloristen der Schule wurde und durch immer neue prachtvolle Wendungen in der Sprache der Farbe überrascht.

4332. Die späteren Münchner.

4333. Die Ungarn.

Die Münchner Schule wurde durch Piloty zum Mittelpunkt der künstlerischen Entwicklung des Ostens und überflügelte hierin namentlich Wien. Die Ungarn traten mit tüchtigen Kräften in die Schule ein: Alexander Liezen-Mayer (geb. zu Raab 1836, † 1898) und Alexander Wagner (geb. zu Pest 1838) blieben dauernd in Deutschland, Julius Benczur (geb. 1844) wurde Lehrer der Pester Kunstakademie, Michael Lieb (genannt Munkacsy, geb. zu Munkacs 1846, † bei Bonn 1900), ursprünglich Sittenmaler, bildete sich in Paris zum Darsteller von Vorgängen aus der Geschichte Christi aus.

4334. Die Polen.

Besonders reich entwickelte sich die Kunst der Polen. Jan Matejko (geb. zu Krakau 1838, † daselbst 1893) wurde als Direktor der Krakauer Akademie Verkünder des Schlachtenruhmes und der Geschichte seiner Landsleute; Josef Brandt (geb. zu Szczebrzeszyn 1841) hielt sich mehr an die sittengeschichtlichen Schilderungen, die er mit außerordentlicher malerischer Verfeinerung zu malen weiß; Henrik de Siemiradzki (geb. zu Charkow 1843) nahm sich die klassische Welt zum Vorwurf und stellte sie in zum Teil riesigen Gemälden dar. Arthur Grottger (geb. zu Ottymowice 1837, † zu Amelies-les-Bains 1867) faßte die geschichtliche Aufgabe seelisch tiefer, indem er in ernsten und ergreifenden Bildern den Leiden seines Volkes Ausdruck verlieh.

4335. Die Tschechen.

Ungleich geringer sind die eigenen Leistungen der Tschechen. Unter ihnen trat der französisch gebildete Jaroslav Czermak (geb. zu Prag 1831, † zu Paris 1878) hervor. Auch der in Dresden und München gebildete Vacslav Brozik (geb. 1851, † 1901) wendete sich später nach Paris. Nationale Eigenart zeigt sich in beider Werken nicht, dagegen die Kehrseite dieser, die Fähigkeit, rasch fremde Art sich zu eigen zu machen.

4336. Fremde Meister.

Der Grieche Nikolaus Gysis (geb. auf Tinos 1842, † zu München 1901) blieb dauernd in München, wo er eine hervorragende Stellung unter den Meistern der Pilotyrichtung ein-

nahm. Hubert Herkomer (geb. in Waal bei Landsberg 1849), der seine Jugend in Amerika verlebte, seinen Wohnsitz in England hat, nahm aus der Pilotyschule starke Anregungen mit hinüber, um dann in der Richtung Walkers seinen eigentlichen Weg zu finden. Namentlich in seinen Bildnissen ist er durchaus ein Angehöriger der englischen Schule.

4337. Die Wiener Schule. Vergl. S. 718, N. 4188.

In Wien hatten verschiedenartige Bestrebungen ineinandergreifend gewirkt. Führichs strenge Richtung auf der einen Seite, die dem Wesen der Stadt entsprechendere sinnlichere Art von Karl Rahl, und die Farbenlust Makarts auf der anderen. Es fehlte aber der Mann von durchgreifender Begabung, um die Geschichtsmalerei über eine wohlanständige Mittelmäßigkeit zu erheben. August Eisenmenger (geb. zu Wien 1830), Eduard Bitterlich (geb. 1834, † 1872), Christian Griepenkerl (geb. zu Oldenburg 1839), Schüler Rahls, haben dessen stürmische Kunst bald in stille akademische Geleise gebracht; Ferdinand Laufberger (geb. 1829, † zu Wien 1881) sie gar zur schönheitlichen Flachheit herabgestimmt. In Prag hat Christian Ruben (geb. zu Trier 1805, † zu Ingersdorf 1875) sein Lehramt; er kam aus Cornelius' Schule, lenkte aber zum Historischen Genre über. Seine Mitschüler Josef Matthias Trenkwald (geb. 1824, † zu Prag 1897) und Karl Svoboda (geb. 1826, † 1870) malten in gleichem Geiste, vielfach verwendet zur Ausschmückung der Denkmalbauten, doch, ohne daß eines ihrer Werke sich dem Gedächtnis der Nachlebenden eingeprägt habe.

4338. Französische Schule in Berlin. Vergl. S. 714, N. 4185.

Seit man in Berlin durch das Auftreten der niederländischen Maler an Cornelius, ja selbst an Kaulbach, so hoch er gefeiert wurde, irre geworden war, begannen die in Paris gebildeten Maler aufs neue dorthin als auf die hohe Schule der Kunst zu weisen. Schon der zu Anfang des Jahrhunderts zu großem Ansehen gelangte Maler, der David-Schüler Wilhelm Wach (geb. in Berlin 1787, † daselbst 1845), der langjährige Führer der einheimischen Kunst, wies auf die Pariser Akademie als die Stätte, in der die in Berlin Gebildeten den Abschluß ihrer Lehre zu suchen hätten. Seine besten Schüler, Karl Schorn (geb. 1803, † 1850), Eduard Magnus (geb. 1799, † 1872), gehörten ihrer Ausbildung nach dem Kreise des David und Groß an. In der Folgezeit war es die Schule Delacroix', wie sie bei Couture, Gleyre, Watelet u. a. gelehrt wurde, die die Künstlerschaft Berlins fast ganz aufsog. Otto Heyden (geb. 1820, † 1897), der im Rubensschen Rot schwelgende Otto Knille (geb. zu Osnabrück 1832, † 1898), Gustav Richter (geb. 1823, † 1884), einst der Gefeiertste der ganzen Schule, August von Heyden (geb. 1827, † 1897), der feinsinnigere stimmungsvollere Gustav Spangenberg (geb. zu Hamburg 1828, † 1891), Ernst Hildebrand (geb. zu Falkenberg 1833), Gustav Graef (geb. 1821, † 1895), Anton von Werner (geb. 1843), der jetzige Führer der alten Richtung in Berlin, haben alle mehr oder minder sich auf die Fortgestaltung der koloristischen Geschichtsmalerei beschränkt: Ihre zum Teil riesigen Arbeiten haben jedesmal unter den Gebildeten die Hoffnung auf einen dauernd anzuerkennenden Erfolg geweckt, ohne diese zu erfüllen. Auch Werners Versuche, die ältere Art auf die Darstellung der großen geschichtlichen Vorgänge zu übertragen, deren Zeuge er war, haben die entlehnte Kunst nicht zu beleben vermocht.

4339. Die Tiroler Bauernmaler.

Die Münchner nahmen in den siebziger Jahren noch einmal die künstlerische Behandlung der Sittenbilder auf. Der eigentliche Beleber der ganzen Richtung war Franz Defregger (geb. zu Dolsach in Tirol 1835). Die anmutende Frische in der Darstellung seiner Tiroler Landsleute, die Herzlichkeit seines Wesens und der kräftige Ernst, in dem er aus der Darstellung der Bauern zu jener der Geschichte seiner Heimat fortschritt, riß eine Reihe verwandter, zumeist in München angesiedelter und Pilotys Schule sich anschließender Künstler mit fort: Matthias Schmid (geb. 1835), Alois Gabl (geb. 1845, † 1893), Josef Wopfner (geb. 1843), alle Tiroler, brachten eine neue Kunst auf, in der jeder Alpenfreund, jeder Hochtourist seine eigenen Anschauungen der frischen Volksnatur der Bergbewohner

verklärt wiederfand. Den handfesten Buben und Dearndln gegenüber erschien der Städter als lächerlich: Das Bild erscheint dem vornehmeren Beschauer als heiterer Spiegel eigener Unzulänglichkeit; wir finden uns geistig wieder in diesem mit überlegener Neugier betrachteten Volk; da kommt es zu einem lächelnden Mitthun mit jenen, die sich untereinander Du und Du nennen. Der Wiener Eduard Kurzbauer (geb. zu Lemberg 1840, † 1879), dann Karl Raupp (geb. 1837), Eduard Grützner (geb. 1846), suchten sich in dieser Welt ihr Gebiet: Der malt den Sturm auf den Bergseen, jene die Mönche im Klosterbräu. Auch hier verfiel der kräftige Ansatz rasch in gleichmäßige Vielmalerei. In höherem Grade kann diese Kunst nur insoweit anziehen, als sie malerisch Tüchtiges liefert und als sie Eigenes zu bieten vermag. Das war bei Defregger am entschiedensten der Fall. Aber im Ton der Bilder ist bei allen diesen Meistern die Anlehnung an die Niederlande und zwar durchweg in der in Paris gelehrten Schulart deutlich zu spüren.

4340. Volksdarstellungen.

Die Münchner hatten den Weg gewiesen, durch Hinweis auf neue Volksarten, durch die Darstellung bisher nicht gemalter Leute und Trachten den Anschein eines wirklich Neuen zu bieten. Man suchte nun überall nach malerischen Volksresten, die von den Malern dargestellt wurden als die eigentlichen Träger der Zeit, als die gesund Empfindenden, kräftig Waltenden, in denen alle seelischen Beziehungen frisch und unmittelbar zur Schau treten. Besonderen Eifer hierin zeigten die fast ausnahmslos in München und Wien gebildeten Ungarn: Paul Böhm (geb. 1839), Ludwig Ebner (geb. 1850), Sandor Bihari (geb. 1856), vor allem aber mit besonderem malerischem Geschick Michael Lieb, der die Auffassung des Knaus mit einer von Leibl entlehnten Farbengebung vereinte, anfangs Sittenbilder schuf, später zu geschichtlichen Darstellungen überging und endlich auf Bildern größten Maßstabes die Geschichte Christi in stark gewürztem Vortrage behandelte. Er wählte dazu seinen Wohnsitz in Paris und suchte dort von den aufsteigenden Kräften sich neue Anregungen zu schaffen. Die eigentlich akademische Kunst in Pest stand noch um eine Stufe tiefer.

4341. Die Skandinavier.

Das Eigene beschäftigte nun auch andere Völker. Im Norden vertieften sich die Dänen in ihr Volkstum. Die Erfolge von 1848/49, ebenso wie die Niederlagen von 1864, führten sie zu strengerem Abschluß in sich selbst und zum Bruch mit der Düsseldorfer und Münchner Schule, der sie vorher so vielfach angehört hatten. Die Schleswig-Holsteiner trennten sich von ihnen. Im Grundton blieben sie jedoch verwandt. Vermehren, Dankward Dreyer († 1852), Chr. Dalsgaard, Johann Julius Exner (geb. 1825) zeigen die Kunst, für die Defreggers Name das bezeichnendste Beispiel giebt, in tieferer Auffassung, absichtsloser, ohne jenen lächelnden Zug, sondern mit ernstester Vertiefung in das eigene Volk: Dies saß ihnen geistig näher, in der kleineren Gemeinschaft faßten sie es weniger als Sonderbarkeit, weniger mit dem Bestreben, Fremdes zu zeigen, auf; mehr um sich selbst dem Beschauer hinzugeben. Ähnliche Anregungen in den übrigen nordischen Völkern.

4342. Stellung zum Bauern.

Das Bürgertum war von dieser Kunst entzückt. Es empfand sich in ihr liberal, als eine geistig höhere Gemeinschaft, die den unteren Ständen wohlwollende Teilnahme zuwendete, obgleich diese solche ihrem innersten Empfinden nach wegen Mangel an Aufklärung nur in bescheidenem Maße verdiene. So kam in diese Kunst ein ähnlicher Ton, wie schon Teniers ihn gefunden hatte, der einer Überhebung über den malerischen Vorwurf, der sich nur im 19. Jahrhundert in oft unleidlichster Weise, bis zur Läppischkeit in allerhand Witzen und Witzchen äußerte. Weniger empfänglich für diese Unkunst waren die von der bürgerlichen Bildung nicht berührten Kreise, der deutsche und österreichische Adel, der noch mit der Natur in einer innigeren Verbindung lebten, als die das geistige Leben der Nation beherrschenden städtisch-bürgerlichen Gebildeten. Daher behielt auch das Schlachtbild und Jagdbild auch in dieser Zeit noch eine gewisse Frische, ohne freilich daß ihm wesentlich neue Künstler zuwuchsen.

Aber auch hier meldete sich bald das, was man als Tendenz damals im Bilde besonders rühmte, die parteipolitische Absicht. Der Russe Wassily Wereschtschagin (geb. zu Ljubez 1842), der sich die Darstellung des Krieges im Orient, der erschütternden Wirklichkeit zur Aufgabe machte, um durch die Schilderung des Schreckens dem Kämpfen Einhalt bieten zu helfen, seiner Kunst nach französischer Schulung, gehört in vielen Teilen seines Wirkens dem Malerkreise an, der seine Bilder durch einen sittlichen Zweck zu heben trachtete, denn er stellte das Grausen des Krieges absichtlich so grausig als möglich dar, den Machthabern zum Schrecken.

4343. Schlachtenbild.

66) Die realistische Romantik.

Die romantische Grundlage der Kunstauffassung tritt noch in einigen Franzosen merkwürdig hervor: Jean Baptiste Camille Corot hatte seine ersten Studien in Rom gemacht und schuf dort Bilder, die bei zeichnerischer Redlichkeit doch einen Hinblick auf die Stimmung verraten, wie er damals noch nicht häufig war. Es blieb ihm ein klassischer Zug eigen, er verharrte dauernd im Geiste in der Antike und belebte die Landschaft mit Gestalten aus dieser: Nicht mit Darstellungen bestimmter Vorgänge, sondern mit frei hinlebenden Gebilden, die ohne eigentliche Handlung den Empfindungswert der Landschaft zu erläutern haben. Dieser aber wurde ohne zeichnerischen Aufwand durch das Festhalten der Tonmassen und die Feinheit der Abstimmung der Tonwerte gegeben. In Narcisso Virgilio Diaz de la Penia (geb. zu Bordeaux 1807, † zu Mentone 1876), spanischer Herkunft, trat zu dieser Künstlerreihe, ein Farbenkünstler ersten Ranges, der in wenig festen Tönen einen Ausblick in die Natur malerisch und zwar mit entzückender Sicherheit und zutreffender Empfindung festzuhalten wußte. Francois Louis Francais (geb. zu Plombieres 1814, † zu Paris 1897) mit seinem sorgfältigeren, aber künstlerisch kälteren Arbeiten; Johann Jakob Henner mit seinen schon der akademischen Kunst sich nähernden, bei aller Feinheit des Tones doch schon mehr auf Wirkung berechneten Bildern gehörten diesem Kreise französischer Landschaftsromantiker noch mit an, der in den 60er Jahren mehr und mehr auf alle Nebenwirkungen und Nebenmittel zu verzichten und die Stimmung auf die einfachste und packendste Weise zu erreichen suchte.

4344. Corot.

Vergl. S. 724, N. 4216.

Vergl. S. 766, N. 4317.

Lange blieb die Kunst Corots in Frankreich unbeachtet. Noch herrschte in Paris die klassische Landschaft, aber mehr und mehr begannen einzelne Künstler dem Heimischen sich zuzuwenden. Freilich auch Georges Michel (geb. zu Paris 1763, † 1843), der zuerst im Geiste der Britten einfache Gegenstände aus der Umgegend von Paris suchte und sie wegen des sie umspielenden Lichtes malte, blieb unbeachtet. Mit A. Charles Delaberge (geb. zu Paris 1805, † 1842), vertiefte sich diese Richtung: Er hatte den Mut und den Fleiß, die Dinge in der Natur wieder bis auf den Grund zu untersuchen und so darzustellen. Paul Huet (geb. zu Paris 1803, † daselbst 1869) begann schon die Farbensprache Delacroix' sich geltend zu machen: Er war der erste unter den Franzosen, der in den Niederlanden nach jenen Stoffen suchte, die dort vor Jahrhunderten die Maler anregten, Töne und Lichtwirkungen, nicht Ereignisse wählend; Eugene Isabey (geb. zu Paris 1804, † 1886) wendeten sich mit Vorliebe der Seemalerei zu, brennende Schiffe, Seestürme gehören mit in sein Gebiet. Jean Antoine Theodore Gudin (geb. zu Paris 1802, † zu Boulogne 1880) wurde der gefeiertste Maler dieser Art: Feinheit im Vertreiben des Tones, eine große Sicherheit im Festhalten der meist derb aufgetragenen Stimmung und eine leicht verständliche Inhaltlichkeit boten die Unterlage zu seinem rasch wieder verfliegenden Ruhm. Durch Louis Cabat (geb. zu Paris 1812, † daselbst 1893) bekam die französische Landschaftsmalerei einen gewissen feierlichen Zug, zugleich aber eine größere Freiheit den alten Schulen gegenüber.

4344a. Die romantische Landschaft.

Inhaltlich blieb Corot im wesentlichen in der Romantik älterer Schule. Er belebte auch ferner die Landschaft mit griechischen Gottheiten; aber er vertiefte das Stimmungsempfinden, indem er die Natur nicht mehr mit der Absicht auf Wiedergabe der Einzelheit, sondern auf volles Erfassen und feinstes Mitempfinden der Tonwerte betrachtete. Turner hat sichtlich stark auf ihn gewirkt, Constable nicht minder. Er erkannte die Übertragung der Töne in eine braune Atelierfarbe als den Fehler der Landschaft seiner Zeit und suchte wieder nach den weichen Silbertinten, die ihr verloren gegangen waren. So wurde ihm nicht die planmäßig sich aufbauende, sondern die Gegend zum liebsten Vorwurf, in der ein bestimmter Beleuchtungsaugenblick seelisches Mitempfinden weckt. Seine Bilder wurden dadurch nicht Naturausschnitte, sondern Naturdichtungen von überraschender Überzeugungskraft, so sehr der weiche Zug in ihnen überwiegt.

4345. Die Paysage intime.

Ähnlich Theodore Rousseau (geb. zu Paris 1812, † zu Barbizon 1867). In ihm wirken die Anregungen Constables noch kräftiger: Er setzte Paris durch die Kühnheit in Staunen, mit der er das frische Frühlingsgrün ins Bild aufnahm, mit der er die Bevorzugung der Stimmungswerte noch mehr als Corot auf Kosten der reinen Form steigerte. Damit war der Gegenstand in seiner Bedeutung herabgedrückt und der Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens auf die Innigkeit des Sehens und farbigen Empfindens gelegt, der Paysage intime der Weg gebahnt. Zuerst lebhaft anerkannt, wurde er bald durch die Entschiedenheit seines Vorgehens aus dem Kreis der herrschenden Kunst verdrängt. Die jungen Romantiker aber fanden in seinen Bildern den Ausdruck ihrer Bestrebungen wieder; bis es 1848 der Revolution gelang, der Kunst des von ihnen gefeierten Meisters wieder die Öffentlichkeit der staatlichen Ausstellung zu verschaffen. Damit kam endlich diese Kunst weicher, empfindungsreicher Tonfülle, liebevollen Eingehens auf die innigen Reize der Farbe zur Anerkennung, nachdem so lange die zeichnende Linie und der Aufbau geherrscht hatten.

4346. Die Tiermalerei.

Rousseau wählte nicht klassische Gestalten zur Belebung seiner Landschaften, sondern die ihnen angemessenen Menschen und Tiere. Sein Bruder Philippe Rousseau (geb. in Paris 1816, † 1887) malte zwar noch die Tiere in der Absicht, ihr Seelenleben zu erkunden, mit einem Seitenblick auf die Niederländer. Neben ihm hat Jacques Raymond Brascassat (geb. zu Bordeaux 1804, † zu Paris 1867) ähnliche Anschauung vertreten. Weiter Antoine Vollon (geb. 1833, † 1900), dessen vornehme Farbenbehandlung ihm rasch Anerkennung schuf; ferner führten die in England gefeierte Malerin Rosa Bonheur (geb. zu Bordeaux 1822, † zu By 1899) die Tiermalerei zu einer Stufe, wie sie in England durch Landseer erreicht worden war. Die frisch zugreifende Sicherheit der Zeichnung, die Kraft der Malweise und die minder geistreichelnd zugespitzte Darstellungsweise stellen die besten Bilder Rosa Bonheurs sogar über jene des gefeierten Britten. Der eigentliche Führer jener Tiermalerei Frankreichs, in der die Erscheinung der Naturwesen mit voller Unmittelbarkeit wiedergegeben ist, in der kein Erklärer zwischen Gegenstand und Beschauer sich drängt, wurde Constantin Troyon (geb. zu Sevres 1810, † zu Paris 1865). Der männlich breite Ton, die Fülle satter Farbe bei seinem Empfinden für die Stimmungswerte, seine eigentümliche Zeichnung, in der die Massen klar und fein beobachtet, der Umriß mit feinstem Empfinden gegeben und so die Bewegung der Glieder auch ohne Eingehen in die Einzelheit stark und eindringlich zum Ausdruck kommt: All das macht ihn zu einem Maler, der ebensosehr durch seine Werke auf die Zeit wirkte, wie durch die von seinem sicheren Auftreten unterstützte Anregung. Dazu war er ein Meister der Landschaft, der, in der Darstellung von den Anregungen der Engländer, wie beispielsweise des Cooper, ausgehend, zu immer geschlossenerer und schlagenderer Stimmungswirkung vordrang.

Vgl. S. 718, N. 4196.

In gleichem Geiste schuf Emile van Marcke (geb. zu Sevres 1827, † 1890), bezeichnenderweise selbst ein hervorragender Viehzüchter, der das Vieh kannte, ihm als aufmerksamer Beobachter, nicht als Moralist entgegentrat und es inmitten ihrer fetten Weide in ruhiger Gesundheit kraftvoll schilderte. Das Schaf wählte sich Charles Emile Jacque (geb. in Paris 1813, † daselbst 1894) zum Vorwurf: In seiner Stumpfheit, seiner vollen Unfähigkeit, sich zu einer höheren Rolle verwenden zu lassen, bot er den Künstlern der Stimmung einen sicheren Anhalt: Er erscheint mehr noch als die von Troyon, Marcke und Rosa Bonheur bevorzugten Rinder als reines Naturerzeugnis.

4347. Fortschritte in der Landschaft.

Nicht die Gegenstände, sondern die Stimmung bildete den geistigen Inhalt dieser Bilder. Sie sind trotz des räumlichen Überwiegens der Tiere auf der Leinwand in erster Linie Landschaften. Die Landschafter waren denn auch die Genossen dieser Tiermaler. Neben Theodore Rousseau vor allem Jules Dupre (geb. zu Nantes 1812, † zu l'Isle Adam 1889), der die Natur in ihren großen Tagen zu malen liebte. Er ist weniger sinnig wie Corot, härter, wuchtiger. Er schätzte die reich bewegten Lüfte und die kräftigen Töne wechselnder Beleuchtung. Er spielt nicht so kühn mit dem Licht wie Diaz, und vertieft sich nicht so in die Farbe wie Rousseau. Aber auch er liebte seine Heimat, das Frankreich des Waldes von Fontainebleau und wußte sich nichts Besseres, als diese mit starker Hand und mächtigem Ausdruck darzustellen. Stimmungsfeiner wirken dann wieder die Landschaften des Charles Francois Daubigny (geb. zu Paris 1817, † daselbst 1878), der mit Meisterschaft den über sandigen Hügeln oder Sümpfen, über Flußniederungen und Felder hinstreichenden Silberton des Morgens, des Herbstes festzuhalten weiß.

4348. Die Schule von Barbizon.

Die Meister der französischen Landschaft hatten ihren Mittelpunkt im Walde von Fontainebleau: Man nannte sie nach dem bevorzugten Orte in diesem: Die Schule von Barbizon. Noch gehörte einer, der feinste und vornehmste des Kreises zu ihnen: Millet. Aber selbst für die fortschreitende Reihe der Künstler war dieser noch in seiner Schlichtheit zu fremdartig. Es bedurfte noch einer geraumen Zeit, bis er zu Einfluß auf andere gelangte. Die Landschaft der Folgezeit, seit den 50er Jahren etwa, stand daher vorzugsweise unter Troyons Einfluß.

In Frankreich selbst traten die Schüler der leitenden Künstler fast gleichzeitig mit diesen hervor: So Henri Harpignies (geb. zu Valensin 1819), dem nach Daubignys Tod die Führung in der französischen Landschaft zufiel: Seine breit sich auslebenden Bilder wahrten sich stets eine starke Wirkung, kräftigen Ton und sicheres Abwägen der Farbenwerte. Ähnlich Antoine Chintreuil (geb. zu Point-de-Vaux 1814, † 1873) und andere Meister mehr. Es vollzog sich in Frankreich seit den 30er Jahren unter dem Einfluß der englischen Schule, des Turner, Bonington und Constable rasch und vollständig der Bruch mit der komponierten Landschaft. Man lernte eine neue Form des Aufbaues kennen: Die starke Betonung des Wagrechten und Lotrechten im Bilde, das Schaffen entschiedener Gegensätze, durch die dem Bilde Raum und Tiefe gegeben wurde; man fand das Mittel, den so entstehenden Widerspruch zu einheitlicher Wirkung zusammenzufassen, in der vorherrschenden Bedeutung der Stimmung, der großen Lichtwirkungen, der breiten Massen an Ton. Dementsprechend wurde der malerische Vortrag wuchtiger, lernte man in der Überwindung der zeichnerischen Feinheit, der Vernachlässigung der für das Ganze unnötigen, ja störenden Einzelheit und im Festhalten der feineren farbigen Wirkung bestimmter Augenblicksbeleuchtungen die Aufgabe höherer Landschaftsmalerei verehren.

Vergl. S. 655, R. 4013.

Vergl. S. 721, R. 4203.

4349. Die Belgier.

Damit verlor der Gegenstand an Wert. Die Engländer und Franzosen lehrten den Malern, wieder in der Heimat ihre Gegenstände zu suchen, nachdem so lange Italien und alle Länder der Welt nach malerischen Ausblicken durchforscht worden waren. Ihr Einfluß machte sich bald bei allen Völkern bemerkbar. In Belgien am deutlichsten: Barend Cornelis Koek-

koek (geb. zu Middelburg 1803, † 1862 zu Cleve), bildet schon einen Übergang von der Feinmalerei zur Stimmungskunst; die Brüder Jakob Maris (geb. im Haag 1837, † 1899) und Willem Maris (geb. im Haag 1844), dann Jean Baptiste Kindermans (geb. 1805, † 1876), der die Natur frischer, unmittelbarer zu erfassen verstand, schritten auf den Bahnen fort. In Hippolyte Boulenger (geb. zu Dornijk 1838, † 1874) begann die Landschaftsmalerei sich dem Örtlichen, der Augenblickswirkung, der Vertiefung in schlichtere Art zuzuneigen. Der Ort Tervueren wurde zum Barbizon Belgiens: Die Maler redeten auch hier einer Flucht aus den vornehmen Werkstätten das Wort, um sich auf feinere Beobachtung zu schulen, indem sie ihre Staffeleien in die Dörfer trugen, in der Natur selbst lebten, vor der Natur schufen, statt wie bisher Skizzen nach dieser zusammenzutragen. Theodore Baron (geb. 1840, † 1899) Jacques Rosseels (geb. 1828), Adriaen Joseph Heymans (geb. 1839), und manche gleichwertige Genossen, die teilweise schon bei Corot Anlehnung suchten, bildeten diese Art weiter, immer mehr fortschreitend in der Überzeugung, daß nicht der Gegenstand, nicht das sachlich Darstellbare, sondern der Reiz des Tones, die Feinheit der mit breitem Pinsel gemalten Tonabstufungen dem Bilde die wahre Natur, den Eindruck des Lebens verleihen.

4350. Die Düsseldorfer und Holländer.

Minder entschieden wendeten sich die Deutschen dieser Richtung zu. Andreas Achenbach, der so gern die niederländischen Küsten mit ihrer Meeresbrandung, ihren stillen farbigen Städten malte, vertiefte wohl die Tonwirkung, trennte sich jedoch nicht in gleicher Weise vom Gegenständlichen. Er fand einen verwandten Genossen in dem Niederländer Jean Pierre Francois Lamoriniere (geb. 1828), einem Manne, der volle Achtung vor der Einzelheit mit frischem Farbenglanz zu vereinen strebte. Breiter schon schuf der in Deutschland vielfach anregend thätige Edmond de Schampheleer (geb. 1824, † 1899), bei dem der graue Ton, der Verzicht auf jene Farbenschönheit, die nach der Werkstätte und nach dem Studium alter Meister schmeckt, durch die sichere Breite des Vortrags zunächst noch in Deutschland Befremden erweckte. Nahe steht ihm unter den Düsseldorfern der Norweger Ludwig Munthe (geb. 1841, † 1896), dessen Bilder die Schule Daubignys ebenso wie eigenes feines Gefühl bekunden. Die Seemalerei wurde von den Niederländern selbst mit Erfolg aufgenommen. Paul Jean Clays (geb. 1817, † 1900), Louis Artan (geb. 1837, † 1890), vor allem aber der Holländer Henrik Willem Mesdag (geb. zu Groningen 1831), packte nicht so sehr die Bewegung und der stürmische Drang des Meeres als die feinen Lichtwirkungen feuchter Luft und ihren Wiederschein aus bewegtem Wasser. Sie widmeten sich diesen mit fein nachdichtendem Sinne und schufen eine Kunst voll Kraft in der Darstellung des Augenblicks, voll Wahrheit in der Behandlung der feinen Abstufungen der Ruhe und der sanften Bewegung auf der See, mehr und mehr der reinen Stimmungsmalerei sich nähernd.

4351. Die Münchner.

Am stärksten schlug aber Troyons Art ein. Die mit der Landschaft verknüpfte Tiermalerei begann von hohem Einfluß auf das Gesamtschaffen zu werden. So vor allem in München. Hier war in Eduard Schleich (geb. 1812, † 1874) ein kräftiger Landschafter aufgetreten, der, an den alten Niederländern sich bildend, die von den Hamburgern und von den um Bürklein und Heinlein Gesammelten dem Akademieton entgegengehaltene malerische Auffassung vertiefte und erweiterte. Er suchte in den Niederlanden und in der Normandie Anschluß an die englisch-französische Schule und lernte dort, dem Bilde in höherem Grade die Stimmung zu wahren, als dies die älteren Meister vermochten. Der Tiermaler Friedrich Voltz (geb. zu Nördlingen 1817, † 1886) brachte seit der Mitte der 40er Jahre neue Anregungen aus den Niederlanden und wuchs immer mehr in die größere Auffassung hinein, die dort herrschte. Seine Bilder gewannen an Kraft des Lichts, an ruhiger Breite, an Farbigkeit. Adolf Lier (geb. zu Herrenhut 1826, † zu Brixen 1882) kam in den 60er Jahren unter den Einfluß Dupres und vollendete den Umschwung der Münchner Landschaft nach der fran-

zösischen Richtung. Alle drei hielten fest an der Darstellung des Heimischen: Das Moor bei Dachau wurde den Münchnern zum Barbizon, die Bergseen, die bayerische Hochebene boten ihnen die breite Wagrechte, auf der das moderne Bild sich aufbaut. Ihre Schüler suchten immer mehr die blühende Farbe, die starken Tongegensätze zu unterdrücken und einfacher in der Stimmung zu werden: So Josef Wenglein (geb. 1845), Ludwig Willroiter (geb. zu Villach 1845), Hermann Baisch (geb. 1846, † 1894), der schon nach Paris ging, um sich zu vervollkommnen, Gustav Schönleber (geb. 1851), der in Venedig herangereifte Ludwig Dill. Die letzteren beiden haben vielfach Italien, besonders die Küstengebiete des Nordens, als ihr Schaffensgebiet gewählt und bei immer mehr Kraft und Feinheit in der Tonabstufung immer breiteren Vortrag angestrebt.

Vergl. S. 727, N. 4221.

4352. Belgische Tiermaler.

Voltz und Baisch bevorzugten in ihren Bildern die Tiere, namentlich das Rind. Sie fanden Genossen in diesem Gebiete namentlich bei den Niederländern. Joh. Hub. Leonard de Haas (geb. zu Hedel 1832, † 1880), Leon Masseaux (geb. zu Gent 1845), Alfred Verwee (geb. zu St. Joos 1838), Marie Collaert (geb. in Brüssel 1842) und andere mehr stehen ihnen hierin sachlich zur Seite, wetteifern mit ihnen, dem Tiere volles Recht zu gewähren, indem sie es als ein Naturgebilde in die mit Eifer um ihrer wahrheitlichen Stimmung willen erforschte Landschaft hineinsetzen. Dazu ist das Rind besonders geeignet. Mehr fast noch, wie schon die französischen Maler erkannten, das Schaf, das einen besonderen Kreis von Darstellern fand. Dem Charles Jacques verwandt sind der Italiener Filippo Palizzi (geb. 1818, † 1899), einer aus dem Kreise Morellis, der diesem in mancher Beziehung, namentlich in der Farbe, vorauseilte; und der fein beobachtende Holländer Antoni Mauve (geb. 1838, † 1888), ein Meister still wirkender, wohlthuender Landschaften. In Deutschland hat Albert Brendel (geb. zu Berlin 1827, † 1895), Schüler Palizzis und Troyons, diese Art Tiermalerei eingeführt; August Friedr. Alb. Schenck (geb. 1828, † 1901), Schüler Cogniets, sie erfolgreich fortgeführt. In seinen Darstellungen des Wildes erkennt man vielfach Anlehnungen an Landseer. Tiermaler wie der Holländer Christian Friedrich Mali (geb. 1832), wie Fr. Otto Gebler (geb. 1838), Guido von Maffei (geb. 1838), Joh. Christian Kröner (geb. 1838), Richard Friese (geb. 1854), Joh. Rudolf Koller (geb. 1828) und andere mehr schließen sich verwandten Richtungen an und drangen immer mehr von den geistreichen Vermenschlichungen zu einer künstlerischen Richtigkeit im Sehen und Empfinden vor.

4353. Deutsche.

4354. Die Wiener Landschaft.

In Wien war die klassische Landschaft nur bescheiden vertreten: Josef Hofmann (geb. 1831) strebte zwar den Wegen Prellers nach; Albert Zimmermann, lange Jahre Lehrer seiner Kunst an der Akademie, fand nicht die feineren Töne zur Darstellung der von ihm erstrebten Wirkungen, der Sonnenuntergänge, Mondnächte und dergleichen. Rudolf Alt (geb. zu Wien 1812) gehört als tüchtiger Aquarellmaler in eine Reihe mit Karl Werner. Das jüngere Geschlecht der Wiener Landschafter folgte aber diesen Meistern nicht. Auch sie zog es nach Paris: In Emil Schindler (geb. 1842, † 1892) entstand ein Meister kräftiger Stimmungsmalerei, der freilich in dem von Makart beherrschten Wien so wenig verstanden wurde als Anselm Feuerbach. Besser erging es jenen Künstlern, die sich mehr der französischen Schule anschlossen, wie Eugen Jettel (geb. 1845, † 1901), der auch in Belgien sich vielfach den Gegenstand für seine Bilder suchte und lange Zeit in Paris lebte, Hugo Darnaut (geb. 1850), bei dem Düsseldorfer Anregungen mitwirkten, Robert Ruß (geb. 1847), August Schaeffer (geb. 1833) und andere mehr, und endlich der geschickten Malerin Tina Blau (geb. 1847). Erst nach und nach brach sich frischere Auffassung und neues Eindringen in die heimische Natur Bahn. Seither besteht in Wien eine Gruppe tüchtiger, wenngleich nicht durch Eigenart hervorragender österreichischer Meister.

4355. Die Amerikaner.

Nachdem die deutsche Landschaft selbst sich aufgegeben hatte, nachdem sie immer entschiedener der französischen zuneigte, folgten ihr natürlich auch die Völker, die bisher in Düsseldorf ihre Lehre gesucht hatten. Keine Nation hat die Anregung, die aus dem Wald von Fontainebleau hervorging, williger und mit mehr Begeisterung aufgenommen als die Nordamerikaner. Schon 1855 kehrte William Morris Hunt (geb. zu Brattleborough 1824, † zu Appeldore 1879) nach seiner Heimat zurück, nachdem er in Düsseldorf und Paris studiert und seit 1847 in Millets und Corots Nähe gearbeitet hatte, voll von Bewunderung für diese. Seine Landschaften, einfach im Gegenstand, ruhig im Ton, fein empfunden in der Auffassung der Lichtwirkungen, waren für die Amerikaner zunächst eine Überraschung, in die sie sich schwer fanden. Eher gelang ihnen dies bei den figürlichen Bildern, in denen Millets Auffassung deutlich hervortritt. Neben ihm haben George Innes (geb. 1825, † 1894), Edwin White (geb. 1817, † 1877), Dwight-William Tryon (geb. 1849), Julian Alden Weir (geb. 1852) und viele andere im Sinne der Schule von Barbizon gearbeitet.

4356. Die Schotten.

Ähnlich in Schottland: Der Landschafter John W. Ewbank (geb. 1799, † 1847) begann als einer der ersten die Stimmungen seiner Heimat, die wundersame Tonfülle der Natur mit aufmerksamem Blick zu betrachten. Ähnliche Regungen zeigten sich vielfach: Horatio Macculloch (geb. 1805, † 1867) wurde der eigentliche Ergründer der farbigen Reize Schottlands, die er freilich mit einer gewissen Gefallsucht und Übertreibung vortrug. Eine vielfach sich entwickelnde, immer mehr der Toneinheit zustrebende Schule schloß sich ihm an. Die Fortführung dieser zu immer reicherer Entfaltung des Könnens fiel John Mac Whirter (geb. 1839) zu. In ihm zeigt sich schon lebhafte Beziehung zu der inzwischen in England entwickelten landschaftlichen Richtung.

Vergl. S. 657, N. 4018.

4357. Ruskin.

Vergl. S. 657, N. 4020.

Dort hatte die Schule des Calcott noch lange die Führung besessen. Ihr folgte das jüngere Geschlecht namentlich auch der Aquarellisten. Erst eine entschiedene Aufnahme des präraffaelitischen Gedankens förderte die englische Kunst zu neuen Regungen. In London war durch das Eintreffen der Elgin Marbles, durch die zahlreichen Sammlungen von italienischen Bildern der Sinn für ältere italienische Maler erwacht, zugleich mit der Erkenntnis, daß die akademische Kunst, wie sie die geistigen Nachfolger Reynolds pflegten, am Ende ihrer Lebenskraft angelangt sei. In dem Ästhetiker John Ruskin (geb. 1819, † 1900) begann ein Rückschlag sich zu melden, zunächst in dem stürmischen Hinweis auf die Größe Turners. Dessen Selbständigkeit, seine echt englische Weltauffassung, seine Verneinung aller akademischen Regel erschienen als der verheißungsvolle Anfang einer neuen Kunst, einer verjüngten Naturliebe, die begründet ist auf eine tiefe Gottesliebe, weniger auf kirchliche als auf religiöse und sittliche Erregung als den Rückschlag gegen die Verflachung in dem durch gewerblichen und kaufmännischen Betrieb reich gewordenen englischen Volk. In seinem Buche Modern Painters, sowie in zahlreichen verwandten Schriften wirkte Ruskin weniger durch eine Systematik im Sinne des deutschen Kunstdenkens als durch eine hinreißende Beredsamkeit auf ein vertieftes Verständnis, auf eine neue Beseelung der Kunst hin. Sein Urteil war bewußt einseitig, aber unbeengt durch Rücksicht auf dasjenige anderer; es war das Urteil eines sich voll auslebenden Menschen; seine Anschauungen wechselten im Laufe seines Lebens, aber sie blieben jederzeit unmittelbarer Ausdruck einer tiefblickenden, leidenschaftlich aufrichtigen Seele.

4358. Madox Brown.

Ruskins Denkweise war eine Mischung von Klarheit und bewußter Phantastik. Ein starker mystischer Grund, ein starker Zug, die Dinge auf das große Unerklärliche aufzubauen, ist in ihm wirksam. So sind denn auch als die Vorbereiter der mit ihm eintreffenden Kunstweise Blake und seine Geistesgenossen zu betrachten. Mehr fast noch sind es die deutschen Präraffaeliten. Die deutschen Anregungen wirkten gerade damals bei der Ausschmückung des Parlamentshauses. Die in Deutschland gebildeten Künstler wurden eifrige Vermittler dieser.

Vergl. S. 638, N. 3958.

Dem Kreise der jungen Künstler wies Madox Brown die Wege: In Rom von Overbeck berührt, in Belgien Wappers Schüler, malte er Bilder aus der englischen Geschichte mit wunderbarer Vertiefung in das Sachliche und kühnem Vertrauen auf sich, auf die Schärfe seiner Augen, die Sicherheit seiner Hand, unbekümmert um das Gefallen. Immer mehr drängte ihn die Kraft seines festen Wollens in die Wahrheit, in die Erkenntnis des Volltones der Farbe in klarer Luft, bis er in seinem Meisterwerk „Arbeit", der Darstellung eines Schleusenbaues, zu der vollen Entfaltung seiner Eigenart gelangte. Er schuf damit eines der merkwürdigsten Kunstwerke des 19. Jahrhunderts und wurde zum Markstein einer Entwicklung, ohne daß er selbst bei seinem Volke und noch weniger außerhalb dieses Anerkennung fand. Neben ihm trat George Frederic Watts (geb. zu London 1820) auf, der, an den Bildwerken des Parthenons sich begeisternd, in der Zeichnung zu nicht minder eigenartigen Werten gelangte, im Ton die späteren Venetianer, namentlich Tintoretto, auf sich wirken ließ, ohne an Eigenart in seinen breit und mit einem geheimnisvoll wirkenden Vollton gemalten Bildern einzubüßen. Er wendete sich ebenso entschieden von der Wirklichkeitsmalerei ab, um vorzugsweise sinnbildlichen Aufgaben sich zuzuwenden, nicht indem er die alte Allegorie aufnahm, sondern indem er die zeitbewegenden Gedanken in klar gekennzeichneten Gestalten zum Ausleben brachte. Näher der Overbeckschen Schule stand Joseph Noel Paton (geb. zu Dunfermeline 1821), der in Edinburg im Geiste der Romantik wirkte.

Vergl. S. 698, N. 4137.

4359. Watts.

Das Jahr 1847 führte einen Kreis junger Maler zusammen, die sich im mittelalterlichen Geist zu einer Genossenschaft, der Präraffaeliten-Brüderschaft vereinten. Angeregt durch die älteren Italiener und die Auffassung dieser bei den deutschen Präraffaeliten, voll romantischer Stimmung, malten sie Gegenstände aus den Dichtungen, die ihnen diese Stimmung am wirkungsvollsten übermittelten: William Holman Hunt (geb. zu London 1827) wählte einen Vorgang aus Bulwers Rienzi, John Everett Millais (geb. zu Southampton 1829, † zu London 1896) aus Keats „Pot of Basil", Gabriele Charles Dante Rossetti (geb. zu London 1828, † zu Birchington 1882) eine Verkündigung Mariä. Die Bilder in ihrem treuherzigen Ernst, ihrer Sorgfalt und Liebe für die Einzelheit, ihrem Verzicht auf die zeitüblichen Künste des Aufbaues riefen einen solchen Entrüstungssturm hervor, daß die ganze Kunstrichtung fast für die Dauer eines Menschenlebens aus der Öffentlichkeit verschwand.

4360. Die englischen Präraffaeliten.

Der Geschmack des englischen Volkes und die Kunst der Akademie folgte dafür um so entschiedener französischen Anregungen, begeisterte sich für jene vornehme, kühle Meisterschaft, wie sie Laurens und Gerome gepflegt hatten. Die Träger dieser Richtung waren zwei in Frankreich geborene Engländer: Edward John Poynter (geb. zu Paris 1836, † 1900?) und Philip Hermogenes Calderon (geb. zu Poitiers 1833, † 1898), spanischer Abkunft, Schüler von Gleyre und Picot: Sie bewirkten im wesentlichen einen Umschwung des englischen Geschmackes; Poynter vor allem durch seinen großen Einfluß auf das gewerbliche Schulwesen des ganzen Königreichs.

4361. Französische Einflüsse in England.

Vergl. S. 758, N. 4318.

Eine Lehrkraft ersten Ranges wurde aus Frankreich herangezogen in Alphonse Legros (geb. zu Dijon 1837), der eine breite Malweise, eine geistreiche Art des Radierens, eine frischere Form des Darstellens mitbrachte, schon wesentlich beeinflußt durch die Schule des Millet und Ribot. Die Engländer pflegten dagegen noch die Tonschönheit, die Sauberkeit der Zeichnung, die Genauigkeit der Beobachtung. Man erfreute sich der großen wissenschaftlichen Arbeit, der Gewissenhaftigkeit der Ausführung, der malerischen Vollendung in allen Teilen; man war erschüttert von Calderons Geschichtsdarstellungen, entzückt von Poynters Schilderungen der Antike, in der er sich Gerome zum Muster nahm, die nackten Frauengestalten aber mit so viel Schönheit ausstattete, daß selbst das prüde England sie nicht für sinnlich nahm. Vor allem aber hatte er die Raumdarstellung, das Einfügen der

Gestalten in eine offene Weite gelernt. Malerisch feiner noch sind die Bilder des George Henry Bougthon (geb. zu Norwich 1833), der in Amerika, England und Frankreich gebildet, die Stilverfeinerung in der Naturdarstellung um einen Grad weiterführte. Er schilderte anfangs mit Vorliebe bretonnische Bauern. Seine Art, sie groß und klassisch zu sehen, mahnt an die französischen Künstler, namentlich an Jules Breton (geb. zu Courrieres 1827), der von den deutschen Sittenmalern und deren Erfolgen in Paris angeregt, die Bauern seines Landes mit der Absicht darstellte, zu zeigen, daß in ihnen eine Größe und Schönheit verborgen liege, die von der Kunst nur geweckt zu werden brauche. Die Bestrebungen eines Robert wurden von der Darstellung des römischen auf die nordfranzösischen Bauern übertragen.

4362. In Schottland.

In Edinburg hatte das Sittenbild in der Art Wilkies lange fortgeblüht: George Harvay (geb. 1806, † 1876) ist der bezeichnendste Meister der späteren Zeit, in der viel in Volks- und Kinderfreundlichkeit, in süßlichem Ausdruck und Ton gearbeitet wurde. Durch Dyce war ein größerer Ernst in die Kunst gekommen: Robert Scott Lauder (geb. 1802, † 1869) regte eine neue malerische Verfeinerung an und lenkte Sittenmaler wie John Faed (geb. zu Burlay 1826), Mac Taggart (geb. 1855) auf neue koloristische Bahnen. Erst mit William Fettes Douglas (geb. zu Edinburg 1823, † 1891), William Quiller Orchardson (geb. 1835), John Pettie (geb. 1839, † 1893) kam die französische Auffassung, freilich in einer eigentümlichen koloristischen Verfeinerung in Schottland, und durch die letzteren beiden auch in London zum Sieg. Namentlich Orchardson erwies sich sowohl als Zeichner wie als Maler als ein Meister vornehmer Sachlichkeit, leichter und doch entschiedener Haltung, als ein Seelenkünder von tiefem Eindringen in das Innere seiner der vornehmen Gesellschaft angehörigen Gestalten; zugleich als ein Mann, der mit wenigem an Ton dem Werke eine sichere Haltung zu geben wußte; der im Aquarell, in der Buchillustration eine Fülle romantischer Arbeiten hervorbrachte und dafür den lebhaften Dank der brittischen Nation erntete.

4363. Rossetti.

Von den Führern der englischen Präraffaelitenschule schloß sich nur Millais der allgemein gültigen Kunst an. Er kam bald zu öffentlichen Ehren, starb als Präsident der Londoner Akademie. Rossetti, der sinnig tiefste des Kreises, zweifellos eine der größten Künstlererscheinungen des 19. Jahrhunders, begann als Dichter wie als Maler ein Schaffen von wunderbarer innerer Ergriffenheit und nicht minder merkwürdiger Form des Äußerns dieser. Darstellungen aus Dante, Frauenköpfe von eigenartigem Bedeutungsreichtum werden in einer in Hinblick auf die Meisterschaft der französischen Schule fast dilettantisch erscheinenden, aber immer den Ausdruck schlagend wiedergebenden Malweise dargestellt. Die Neigung für die Frührenaissance führte ihn nicht auf die bequemen Wege des Nachahmens, sondern befruchtete seine Kunst zu ahnungsvollem Neuschaffen. Die Tiefe der Beseelung, die er seinen Gestalten zu geben wußte, war seit Jahrhunderten neu: Sie ist das Ergebnis einer großstädtischen Nervosität, ähnlich jener zur Zeit der Medici in Florenz und führte zu Ergebnissen, die der Art Botticellis am nächsten steht. Rossetti erwies sich als echter Künder seines Innenlebens und somit als Neuerer: Denn jedes Innenleben ist neu! Obgleich ihn der Tod ereilte, ehe er öffentlich anerkannt wurde, wurde er zu dem gewaltigsten Umbildner des englischen und später des gesamten Geschmackes.

4364. Holman Hunt.

Minder tief griff Holman Hunt ein. In ihm überwog vielfach das Verstandesmäßige, die feste Absicht auf Wirklichkeit, die aber das mystische Empfinden nicht verdrängen konnte. Sein Ziel war auf die heilige Geschichte gerichtet, er zog, um sie zu ergründen, nach Jerusalem, studierte mit eisernem Fleiß und gründlicher Gelehrsamkeit die Erscheinungen des dortigen Lebens, um zurückschließend die Wahrheit sicher zu treffen, aus ihr heraus das Geheimnisvolle ergreifender zu schildern.

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Rossetti, Dante's Traum

Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin

4365. Die englischen Stilisten.

Eine zweite erlösende Kraft für das englische Schaffen neben dem Präraffaelismus wurde die stille Thätigkeit von George Hemming Mason (geb. zu Weiley 1818, † daselbst 1872). In der Einsamkeit seines Landbesitzes lebend, bildet er die liebenswürdigsten Erscheinungen der brittischen Kunst. Seine Bilder sind fein beseelte romantische Dichtungen, voll Ton, voll Hingabe an die weichen Empfindungen, voll eigentümlich duftiger Schönheit. Sie freuen sich der Dämmerung und der Tontiefe, des scheidenden Tages und der weichen Stimmungen. Die Schönheit des englischen Volkes, der Frauen wie der Männer, ist wohl an den Elgin Marbles erkannt, aber es zeigen sich doch schon ausgesprochene Eigenzüge: Die Landschaft sucht den Tiefton der nordischen Welt, die farbige Dämmerung des Zwielichtes. Der Landschafter Cecil Gordon Lawson (geb. 1851, † 1882) wirkte in gleichem Sinne als ein seelisch tiefgründiger Schönheitsfinder: Nervöse Feinfühligkeit wünscht aus dem Einfachen Tiefsinniges zu gestalten und erreicht dies durch Versenken in den Ton, durch Herausbilden aus der Natur nach der Seite des klangvoll Lyrischen. Der Meister, der diese Kunst am weitesten trieb und namentlich auch den Bauern und das ganze englische Volk zu einer wunderbar innerlichen Größe zu steigern wußte, war Frederick Walker (geb. 1840, † 1875). Er bereitete das Verständnis für die Schüler der Franzosen, für Boughton und andere, vor, die aber keineswegs als ein Fortschritt ihm gegenüber erscheinen. Ein eigenartiges, selbständiges Schönheitsgefühl, ein von innen heraus entwickelter Stil breitet sich über die mit heißer Liebe zur Natur geschaffenen Landschaften und Gestalten Walkers, der einer der Finder der besonderen englischen Schönheit in Kunst und Leben wurde. Heitere, glückliche Empfindung für Stimmung breitet über seine Werke einen wohlthuenden Hauch von Herzenswärme. So wurde er denn auch für die Heimatlandschaft ein wichtiger Neubeleber. George John Pinwell (geb. zu London 1842, † daselbst 1875), ein tüchtiger Aquarellmaler, Arthur Boyd Houghton (geb. in Indien 1836, † zu Hampstead 1875) waren neben ihm für die Besserung der Buchbilder lebhaft bemüht. Bei Birket Foster (geb. 1825, † 1899) verschmolz sich die Figurendarstellung noch inniger mit der Schilderung der englischen Landschaft, die nun, beide in eine gewisse Weichlichkeit verfallend, den Geschmack der Nation völlig für sich einnahmen. Birket Foster wurde der Landschafter, der diese englische Art seinen Landsleuten besonders lieb machte.

4366. Die englische Landschaft.

4367. Millais.

Millais Bilder seiner mittleren Lebenszeit bewegen sich in dem Geisteskreise der von Mason angeregten Schule. Anfangs sah er in der Natur jedes Blatt, erwarb sich Ruskins Beifall wegen der Vertiefung in die Einzelheit, dem hierin sich offenbarenden Wahrheitseifer. Aber durch die Stimmungsmalerei hindurch drang er nach seinen Reisen nach Spanien zum Tone des Velasquez, zur breiten und wuchtigen Handhabung des Pinsels. Vergeblich suchte Ruskin ihn an seiner Theorie festzuhalten: Er war aller Spitzfindigkeit feind und wendete sich einer breiter schaffenden, wirkungsvollen Kunst zu, die ihn rasch an die Spitze der englischen Malerschule brachte. Stimmungstiefe Landschaften, Sittenbilder aus vergangener und eigener Zeit zeigen einen Meister, der sich unter des Schotten Philipps Anregung an Velasquez zwar verjüngt hatte, der damit die führende Stellung an der Akademie gewonnen, aber die in der Kunstgeschichte, die dauernde über das Menschenleben hinausgreifende verloren hatte.

Vergl. S. 723, N. 4212.

4368. Präraffaelitische Landschaft.

Neben ihm hatte die präraffaelitische Schule die Landschaft zu verjüngen gewußt, namentlich das Seebild: Das Licht, früher von einem speckigen Glanz, war mit erneuter Kraft in die englischen Werkstätten eingedrungen und hatte die von Calcott allzusehr verfeinerten Töne ebenso wie die unfreie Nachahmung Turners beseitigt. Eine Sondererscheinung ist John Brett, der das Küstenbild sich zur Aufgabe machte. Brett verließ nie die sorgfältigste Feinmalerei, hierin dem Belgier Larmoriniere vergleichbar. Aber er fand in dieser eine

erstaunliche Frische und Sonnigkeit des Tones, einen Glanz des auf die See ausgebreiteten Lichts, eine Heiterkeit der Farbe, die seine Bilder von der vorwiegend trüben Malerei des Festlandes unterscheiden. Ähnlich James Clarke Hook (geb. 1819) und die sich an beide anreihenden Seemaler: Vicat Cole (geb. 1833, † 1893) und Henry Moore (geb. zu York 1831, † 1895), die in vieler Beziehung die Überlegenheit des englischen Seestückes wieder herstellten: Moores Aussichten in die offene See, Bilder, die oft nichts enthalten als den Blick in die endlose Ferne, sind Stimmungsschöpfungen von höchster Kraft; während Cole die feinen Abschattungen in der Luft, das bläuliche Grau des durchleuchteten Dunstkreises mit Vorliebe schilderte.

4369. Watts.

Endlich war auch Watts Größe nicht mehr durch Ablehnung übersehbar zu machen. Immer mehr vertiefte dieser sich in seine großen allegorischen Bilder, in denen er mit selbstempfundenen Gestalten nicht die Gedanken vorzustellen, sondern vorzuleben verstand. Die Liebe, den Geiz, die Hoffnung und ähnliche Gedanken wußte er in groß gedachten Bildern, eigentümlicher, nichts weniger als wahrheitlicher aber umsomehr dem Gegenstand angepaßter Farbe darzustellen. Dabei wuchs er an innerer Größe der Auffassung und an seelischer Tiefe über das Maß der Zeitgenossen, wenige ausgenommen, immer mehr zu einem einsamen Fels in sich beruhigter Sicherheit hinaus, auf den das internationale Fluten künstlerischer Strömungen keinen Eindruck zu machen vermochte.

4370. Burne Jones.

Den eigentlichen Erfolg heimste aber zunächst ein jüngeres Geschlecht ein: Edward Burne Jones (geb. zu Birmingham 1833, † 1898) hatte sich vor allem an Rossetti gebildet. Er war minder tief als dieser, mehr geneigt, die Frühitaliener, vor allem Botticelli, unmittelbar auf sich wirken zu lassen, sie als Vorbilder zu verwerten. Seine Art zu entwerfen, ohne den sonst überall üblichen Aufbau in Dreieckgruppen, seine kühle und doch entschiedene Farbe wirkten mächtig, zunächst auf das jüngere Geschlecht der Maler. Neben ihm stand William Morris (geb. zu Walthamstow 1834, † zu Hammersmith 1896), der in Kelmscott eine Buchdruckerei, in Merton Abbey kunstgewerbliche Anstalten gründete und zugleich als romantischer Dichter viel bewundert, im Geiste Blakes einheitliche Kunstwerke zu schaffen begann; die zwar von geschichtlich stilistischer Grundlage, von der Gotik ausgehen, aber vielfach angeregt von Japan, zu einem gebundenen Realismus überführten; vor allem aber eine künstlerische Einfachheit und klare Sachlichkeit erstrebten. Walter Crane (geb. zu Liverpool 1845), der zunächst als Illustrator von Kinderbüchern, als Musterzeichner, später auch als Maler verjüngend auf den englischen Kunstgeschmack wirkte und durch seine eigenartige Art der Stilisierung bei völlig naturalistischer Absicht, durch den Gedankenreichtum und die dekorative Wirkung seiner Arbeiten den Engländern lieb wurde, verdrängte selbst aus den Kunstschulen die französisierende Richtung, deren Führer Poynter gewesen war.

4371. W. Morris.

4372. W. Crane.

Durch die Ausstellungen in der Grosvenor Gallery (seit 1877, später in New Gallery) wurde der Sieg der neuen Schule begründet. Sie brachten Burne Jones einen gewaltigen Erfolg: Mit einem Schlage erinnerte man sich nicht mehr des Hohnes, mit dem man die älteren Meister überschüttet hatte. Zwar Madox Brown blieb noch im Hintergrund: Er schuf Fresken in der Stadthalle zu Manchester, die viel zu viel knorrige Eigenart zeigen, als daß sie hätten bei den Massen beliebt werden können. Er hat auch keinen Nachfolger. Hunt wurde zum Umbildner der englischen Kirchenmalerei. Seine mystisch tiefen, fleißigen und ernsten Bilder kamen dem englischen Geist, der Lust an grübelnder Vertiefung entgegen. Die Kirche begann die Kunst, wenn auch nicht zu pflegen, so doch zu dulden. Nachdem die puritanischen Anschauungen so lange gehindert hatten, daß die Kuppel von St. Pauls in London ausgemalt wurde, geschah dies nun unter Watts Führung. Leigthon, Watts und William Blake Richmond hatten einen hervorragenden Anteil daran. Die Glasmalerei, von jeher in England für die großen Chorfenster über dem Wandaltare der Pfarrkirchen beliebt,

wurde ein weiteres Feld der Kunstentwicklung. Hatten Rossetti und Burne Jones in Anlehnung an Ruskinsche Gedanken das höchste Gewicht auf den Umriß ihrer Gestalten gelegt, in diesen und der durch sie klar ausgesprochenen Körperbewegung den entscheidenden seelischen Ausdruck gesucht, so bot hierfür die scharf umreißende Technik der Glasmalerei einen guten Anhalt, der sich dann auch vielfach in den Bildern geltend machte: Arthur Hughes (geb. in London 1832), Frederic John Skield, R. Spencer Stanhope, John Meluish Strudwick sind Künstler, die in diesem Sinne Hervorragendes schufen.

1373. A. J. Moore.

Die ganze Sachlage erleichterte die Entwicklung von Eigenart: Als ein ganz gesondert dastehender Meister tritt Albert Joseph Moore (geb. zu York 1841, † zu London 1893) hervor, der mit seinem Bruder Henry Moore das helle Licht, den sonnig farbigen Ton gemein hat, aber menschliche Gestalten in ruhiger Bewegung, meist sogar im Ausruhen darzustellen liebte, die, mit höchstem Geschick in den Raum gestellt, nur durch ihr lebendiges Dasein wirken. Die Art der Anordnung des Gewandes, die er den Parthenon-Skulpturen ablernte, wurde maßgebend für die englische Kunst. Dagegen wendete sich James Tissot (geb. zu Nantes 1836) einer Feinmalerei zu, die er mit bewundernswerter Tontiefe verband: Er suchte das thatsächliche Leben in voller Wahrheitlichkeit darzustellen, im Gegensatz zu den Franzosen aber durch Vertiefung in die Einzelheit.

1374. James Tissot.

1375. Englischer Realismus.

Die feine zeichnerische Kunst Alma Tademas, seine lichte klare Farbe, sein Gefühl für klassische Form hatte auf diese Kunstrichtung ebenso entschiedenen Einfluß, wie die starke Beherrschung der bewegten menschlichen Form und die tiefe Kenntnis der Muskulatur bei Leigthon, wie ferner der fein gestimmte Sinn für Schönheit in der Bewegung und Haltung, der von Walker ausging. Dem aufstrebenden Künstlerkreis standen ferner in Legros und Whister, in P. R. Morris und G. H. Boughton malerisch im hohen Grade geschulte, auf Tonfeinheit hinzielende Männer belehrend zur Seite. Aber auch ohne Millais Meisterschaft im Malen und ohne dessen klare Sachlichkeit wäre weiterhin diese ganze Kunstentwicklung nicht möglich gewesen. Namentlich durch die enge Verbindung der Gesamtkunst mit dem Bildnis wurde diese an den festen Boden des Thatsächlichen gehalten. Es ist der Stand zum Bildnis vielleicht der auffälligste Unterschied zwischen dem deutschen und englischen Präraffaelitismus. Beide setzten mit emsiger Naturbeobachtung ein, aber leider verlor der vom Idealismus irre geleitete deutsche Zweig den Zusammenhang mit dieser, während die Kunst des Bildnisses durch den Präraffaelitismus nur an Kraft gewann. Zur Zeit des Cornelius wurden in Deutschland die schlechtesten Bildnisse gemalt, Watts ist einer der größten Bildnismaler des Jahrhunderts. Seine Art, den Menschen einfach zu erfassen, seine Vertiefung und seelische Kraft, der würdige Ernst seines Tones und der völlige Verzicht auf Anreiz durch äußerliche Hilfsmittel hat der englischen Kunst großen Segen gebracht. Ähnlich Millais. Wie er den Menschen nimmt, ohne Umschweife, ohne daß dieser etwas dem Beschauer sagen zu wollen scheint, doch so, daß Augen, Stirn und Mund, Haltung und Ton thatsächlich sprechen, das haben im 19. Jahrhundert nur wenige erreicht. An Millais schließt sich Frank Holl (geb. zu London 1845, † daselbst 1888), der in seinen Bildnissen viel bedeutender ist als in seinen Sittenbildern. Auch in diesen sucht er die eigene Zeit, die sie bewegenden Gedanken und Geschicke darzustellen. Ähnlich Hubert Herkomer, der teilweise in Deutschland gebildet, seiner Kunst nach doch Engländer ist: Sein Hauptbild, die Letzte Musterung, ist eine Sammlung von Bildnissen Greenwicher Invaliden. Walter William Ouleß (geb. zu St. Helier 1848) und andere setzten diese Kunst erfolgreich fort.

1376. Das englische Bildnis.

Vergl. S. 765, N. 4336.

1377. Die Vergessenen in Deutschland.

Wie in England war in Deutschland das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts mit der Umbildung seines Urteils, mit der Selbsteinführung in das Verständnis der Meister beschäftigt,

die, von einem verbildeten Urteil nicht verstanden, von der blöden Menge verlacht, nun mit stürmischer Begeisterung auf den Schild der öffentlichen Anerkennung gehoben wurden. So die Realisten der Landschaft: Man erkannte erst lange nach Teutwart Schmidsons Tod, daß man in ihm einen Tiermaler besessen hatte, der Troyon die Wage hält; man hat erst spät und noch heute nicht genügend Pettenkofen, Horschelt, Schreyer und alle jene erkannt, die in der Zeit ödesten akademischen Treibens eine wirkliche Kunst aufrecht erhielten. Man beginnt erst jetzt, nach den Realisten der vorcornelianischen Zeit zu suchen, die bei der Verbohrtheit des wissenschaftlichen Kunsturteils vergessen worden sind.

Vergl. S. 733, N. 4230.

4378. Hans Thoma.

Seit den 80er Jahren erst begann man zu erkennen, daß die deutsche Romantik zwar an den Akademien längst entschlafen war, daß sie aber noch in einzelnen Meistern urkräftig lebte. So in Hans Thoma, der bisher nur in England Anerkennung gefunden hatte, in Deutschland als zu schönheitlichem Schaffen unfähig verhöhnt wurde. Seine herzliche, seelisch wohlthuende Art, die heimische Natur zu sehen, ist aus einer Malweise hervorgegangen, die jener Corots nahe stand: Es ist das Sehen von Märchen in der Natur, das ihm die Feinheit der wahrheitlichen Empfindung verleiht und ihm in einer Zeit der verstandeskalten Absichtlichkeit die dichterische Stimmung wahrt; die Fähigkeit Wahres zu träumen.

Vergl. S. 729, N. 4227.

4379. Arnold Böcklin.

Das trat noch kräftiger in dem ihm geistesverwandten Arnold Böcklin hervor. Sein Entwicklungsgang zeigt ihn in den 70er Jahren noch in den Bahnen Corots. Erst durch seine völlige Abtrennung von der an seinem Schaffen ganz irre gewordenen Nation, erst nach der Absage selbst der Künstler, und nachdem er sich in Rom und Florenz in eine seelische Einsamkeit versetzt hatte, schuf er ganz aus sich heraus; schuf er jene Bildart, die in Watts, in Corot, in Rossetti ihrem letzten Inhalte nach sich wiederholt, die man als das letzte und höchste Ergebnis des 19. Jahrhunderts ansehen kann: Das Wiederschaffen der Wahrheit aus dem Innern heraus, die Überwindung der Schönheit durch das empfindende Gemüt, die Durchsetzung des Wirklichkeitsdranges mit dem Ich des Darstellenden. Böcklin erreichte in den Zeiten der Mißachtung und äußeren Sorge eine innere Heiterkeit, eine jubelnde Leuchtkraft der Farbe, eine Fülle der Gesichte und eine Unmittelbarkeit im Darstellen dessen, was ihm die Seele bewegt, die ihn wohl zu dem größten Maler und vielleicht zu dem größten Menschen unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts machte: Denn er war voll Nerv, aber auch voll Kraft und Gesundheit!

4380. Millet.

Später als in England, früher als in Deutschland, vollzog sich der Wandel des öffentlichen Geschmackes in Frankreich. Auch hier endeten die romantischen Bestrebungen in Realismus, kam aus der schwärmerischen Hingabe an die Natur eine klare Erkenntnis ihres Stimmungswertes heraus. Die Schule des Corot und seiner Genossen gestaltete sich zur Vollendung in sich selbst durch einen jüngeren Genossen, Jean Francois Millet (geb. zu Gruchy 1814, † zu Barbizon 1875). Sohn eines Bauern, zog er, nachdem er in sorgenvollem Dasein in Paris das Handwerk erlernt hatte, aufs Dorf, um Bauer zu bleiben. Er brachte den Wald von Fontainebleau, das Dorf Barbizon, zu den hohen Ehren, die sie jetzt genießen: Barbizon gegen Paris! Dort die Verfeinerung, die Überhastung der Nerven, der Ansporn zum wildesten Überbieten: hier die Ruhe, die Schlichtheit, das Versenken in sich selbst und in die einfache Natur. Eine solche Seligkeit im Alleinsein, wie sie aus Millets Bildern spricht, ein solcher Abscheu vor dem lauten Hasten konnte nur eine Zeit hervorbringen, wie das 19. Jahrhundert. Hier offenbart sich der volle Rückschlag gegen Delacroix und seine Art. Bei diesem noch der Nervenantrieb, die Lust, sich im stürmischen Leben zu betäuben; bei Millet die Nervenberuhigung, die Sehnsucht nach Frieden, die Rückkehr in die Einfachheit des ländlichen Daseins, der Verzicht auf die so laut gerühmten Errungenschaften des überfeinerten Jahrhunderts.

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Arnold Böcklin: Vita somnium breve

Nach der Photographie der Verlagsanstalt Bruckmann

Millet lehrte der Welt die dichterische Schönheit des Halbdunkels: Seine Bilder sind schlicht: Eine Ebene, darin senkrecht stehend ein oder zwei Menschen, etwas Vieh oder sonst meist gleichgültige Dinge. Dies alles im Halbton, so daß die Einzelheiten zurücktreten. Auf den ersten Blick sind die Menschen meist nur durch den Umriß erkennbar. Das Unklare, aus dem die Einbildung sich um so Reicheres herausschaffen kann, wird zum eigentlichen Gegenstande. In diese Welt vorwiegender Stimmung versenkt sich der französische Bauer: Die Thatsachen treten zurück, das Traumhafte meldet sich. Auch das ist zwar nicht schlichte Bauernart; auch das ist höchste Verfeinerung, die sich in Kunst äußert; es ist wieder Sehnsucht aus der Überkultur hinaus und nach den besseren Werten, die keine Maschine herzustellen vermag!

67) Der Neurealismus.

4381. Courbet.

Neben Millet, den man erst nach seinem Tode, nach dem Zusammenbruch der prunkenden napoleonischen Herrlichkeit schätzen lernte, traten bald auch andere Meister als Neuerer hervor. Die Anhäufung revolutionärer Stoffe in Paris, der Unzufriedenheit mit der Napoleonischen Herrschaft, das Heraufkommen des Arbeiterstandes und der neuen sozialen Lehren machten sich auch künstlerisch geltend. Das Grausen hier und das Lächeln dort mischten sich zu einem ehrlichen Zorn, zur Sehnsucht nach Neuem, nach Bruch mit den veralteten Idealen. Ausdruck dieser Stimmung war Gustave Courbet (geb. zu Ornans 1819, † zu La Tour de Peilz 1877). Er ist in der Lebensführung Millets Gegenbild: Stets von Lärm umgeben, sich seines Widerspruchs gegen alle Regel bewußt, aus Haß gegen die Akademie ein Demokrat, aus Haß gegen den Zwang ein Kommunist. Sein Ziel war, der Welt zu zeigen, daß in der Wahrheit das Wesen der Schönheit beruhe, die durch Verschönern der Natur nie erreicht werde. Daß die Kunst nicht der Könige und der großen Staatshandlungen bedürfe, daß ein spießbürgerliches Begräbnis ebenso ernst sei als eine Ermordung des Cäsars. Was auch der Künstler darstelle, werde ein Kunstwerk geben, wenn es nur kraftvoll und wahr dargestellt sei. Um das zu bekunden, wählte er die Gegenstände nicht nach ihrer Schönheit, sondern nach ihrer Lebenskraft aus. Er malt sie breit, wuchtig, ohne Absicht, eine erfreuliche, sondern mit jener, eine entschieden packende Wirkung zu erzielen. Dadurch wurde er im Ton oft schwer, in der Darstellung hart, im Gegenstand absichtlich und da diese Absicht auf die Überwindung der Schönheit geht, abstoßend. Er ist mit Frans Hals verglichen worden: Aber er unterscheidet sich von diesem durch den Mangel an Unbefangenheit: Hals lebte still in einer kleinen Stadt und malte, wie es ihm recht schien; Courbet wühlte im großstädtischen Treiben von Paris herum und malte, um eine ästhetische Lehre zu stürzen und eine andere zu verteidigen.

4382. Der koloristische Realismus.

Freier von dieser Absicht waren seine Schüler und Nachfolger. Unbeeinflußt blieb trotz aller Gegnerschaft wohl keiner von den leitenden Köpfen in Paris. Aber es gab deren genug, die wohl erkennend, daß dem Realismus die Zukunft gehöre, durch Mäßigung, durch eine vermittelnde Rolle dem Geschmacke entgegenkommen zu müssen glaubten. Allgemein vollzog sich aber der Umschwung dahin, daß man nicht mehr Raffael, sondern die Meister des 17. Jahrhunderts, ja nicht mehr Rubens, sondern Velasquez, Ribera, Zurbaran, Tiepolo als leitende Maler verehrte. Wie in der Bildhauerei und Bildnerei schritt man von der Gotik und Frührenaissance zum Barock in seinen verschiedenen Tonarten fort.

Bonnat und Carolus Duran sind die gefeiertsten unter den Künstlern dieser Zeit des stilistischen Fortschreitens. Leon Joseph Florentin Bonnat (geb. zu Bayonne 1833) stammt nicht umsonst von der spanischen Grenze. Er wurde Schüler Madrazos und hat bei diesem die Wucht des Vortrags wie die Kunst der Verfeinerung gelernt. Er wußte

Vergl. S. 760, N. 4321.

das Licht zusammenzuhalten, aus dem Bildnis vor allem ein wirksames Bild zu machen, und den Menschen in wirksame Beleuchtung hineinzustellen. Die Photographie fängt an, im Bilde mitzureden. Er sah scharf jede Falte, jede Knochenbildung unter der Falte und wurde dadurch ein glänzender, wohl zu glänzender Darsteller der Männer seiner Zeit. Charles Chaplin (geb. zu les Andelys 1825, † zu Paris 1891) malte die Frau, die Frau des dritten Kaiserreiches, die Zeitgenossinnen der Kaiserin Eugenie mit leichtem Pinsel, lebensvoll, gefallsüchtig; das heißt seine Weiber sind es und seine Bilder auch. Auguste Emile Carolus Duran (geb. zu Ryssel 1837) benutzte die außerordentliche malerische Kunst erst recht, um der Welt zu zeigen, wie geistvoll er malen könne. Fester, ruhiger Ferdinand Gaillard (geb. zu Paris 1834, † daselbst 1887), der in der Kunst der Darstellung außerordentlich hoch stehende Paul Dubois (geb. zu Nogent sur Seine 1829) und der als feinsinniger Darsteller einfacherer Sittenvorgänge beliebte Ulisse Louis Auguste Butin (geb. zu St. Quentin 1838, † 1883), der namentlich durch seine Darstellungen des Treibens an der Küste beliebt wurde. In Theodule Ribot (geb. zu Breteuil 1823, † in Colombes 1891) trat der französischen Kunst ein neuer Ribera auf: Tiefe Schatten, grelles Licht, eine Auffassung der Natur, die trotz entschiedener Eigenart an die alten Spanier mahnte. Doch nicht durch ein ängstliches Nachbilden, sondern dadurch, daß die Künstler die volle Sicherheit des Vortrages, die Breite des Pinselstriches erlangt hatten, die jenen eigen war. Kamen doch auch ähnliche Gegenstände auf: Die Kirche bestellte wieder Märtyrerbilder und die Maler waren gern bereit, sie ihr auch im Ton des 17. Jahrhunderts zu liefern; das Grausen der Delacroix-Schule hatten sie nicht verlernt. Malte doch damals Henri Regnault (geb. zu Paris 1843, † bei Buzenval 1871) nach einer Reise nach Spanien seine stürmisch grausamen Bilder, deren jedes wie ein Schlag gegen die Nerven der Beschauer wirkte; schuf doch auch George Rochegrosse (geb. zu Versailles 1859) in diesem Sinne seine meisterhaften Geschichtsbilder, in denen die Schönheit und das Grauen sich packend vermischen. Doch verliert sich seit den 70er Jahren mehr und mehr dieser Strom der französischen Kunst.

4383. Stevens.

Das Leben verstehen, aber auch es mit durchleben, war das Ziel der Kunst von Paris: Anknüpfung an die eigene Zeit, Einwirkung auf diese, Rückwirkung dieser auf die Kunst. Das Modernsein in anderer Art lehrte der vielfach in Paris thätige Belgier Alfred Stevens (geb. zu Brüssel 1828), der die vornehme Frau sich zum Gegenstand wählte. Er malte sie mit allen den Nebendingen, die sie umgeben, mit allen Verfeinerungen der Tracht; nicht das Bildnis, sondern das Leben; nicht damit man sie wieder erkenne, sondern damit man die Grundbedingungen ihres Daseins verstehe; nicht indem er von ihr erzähle, oder andere vor seinen Bildern erzählen mache, sondern, daß man einen Einblick in ihr Wesen erhalte: Er arbeitete in starken Farben, männlich, doch in vornehmer Auffassung: Ein Mann im Sinne der Dichtung des jüngeren Dumas.

4384. Das neue Sittenbild.

Damit war dem belgischen und französischen Sittenbild ein neuer Weg gewiesen. Es war nicht mehr die hausbackene Kunst, die den Menschen im Bilde ein dauerhaftes Denkmal schaffen wollte; sondern sie suchte ihn in jenen Augenblicken auf, in denen er sich ganz offen giebt. Nicht sein Wesen zu studieren wollten die Maler erleichtern, sondern sie suchten ihn den Beschauern in einem glücklichen Augenblicke zu zeigen, in dem Zusammenfassen, in dem man ihn sofort versteht; nicht das Ganze in allen seinen Teilen, sondern das, worauf die Wirkung ankommt in möglichster Schärfe. Die Zeichner in ihren geistvollen Skizzen hatten den Weg gewiesen, namentlich die Zeichner für die Witzblätter: Der Belgier Felicien Rops wurde schon erwähnt; er ist von allen vielleicht der Geistvollste, aber auch der Sinnlichste: Wohl nie ist die Zote mit mehr Kraft, mit gewaltigerer Macht, mit revo-

Vergl. S. 734, N. 4244.

lutionärerer Lust, das Unerlaubteste zu denken und zu sagen, behandelt worden. Dem folgte mit glänzenden malerischen Mitteln Hilaire Germain Edgar Degas (geb. 1834), der Maler des vornehmen Treibens von Paris, wie es sich in den Kaffeehäusern und Theatern, im Zirkus und auf dem Rennplatz abspielt. Ein Mann, der in jedem Strich neu und eigenartig ist, und der sich eher vorzeiht, einen Mißgriff zu thun, als an eine landläufige Schönheitsphrase anzuklingen. Auguste Renoir (geb. 1841) ist ihnen noch anzuschließen.

4385. Israels.

In den Niederlanden führte Josef Israels (geb. zu Groningen 1824) von der alten, beschreibenden Kunst zu einer neuen Auffassung. Auch er malte die Fischer des Dorfes Zandvoort zunächst im Geiste Rembrandts. Dieser leistete ihm, was den Franzosen Velasquez geboten hatte: Die Rückkehr von der Buntmalerei zu schlichtem Ton; die Freude am Erkennen des Stimmungswertes und das Bewußtsein, daß im Einfachsten die Vollendung gefunden werden könnte; daß nicht der Gegenstand, sondern die Tiefe der künstlerischen Erkenntnis das Werk ausmache. Er sah sich in die Dämmerstunde, in die tiefen Schatten am Herde des Schifferhauses hinein und in das Wesen der einfachen Leute, die dort heimisch waren. Nicht in der Absicht der älteren Sittenmaler, um von ihnen und ihrer Lebensart einen Bericht zu geben, sondern weil ihn das Dämmerlicht mit seinen geheimen Reizen packte, weil er dort mehr Feinheit sah als in den glänzenden Kostümen der vornehmen Welt. Andere, wie Christoffle Bisschop (geb. in Leeuwarden 1828), Albert Neuhuys (geb. zu Utrecht 1844), David Adolf Constant Artz (geb. im Haag 1837, † daselbst 1890), haben diese Art weiter ausgebildet. Noch ist ein Zug Anlehnung an die heimische Kunst in ihren Werken, noch sieht man manchmal, daß sie nicht ganz die Galerien zu vermeiden wußten; aber es herrscht doch eine starke Tonigkeit, eine feine Farbenempfindung über dem gesamten Schaffen. In Holland also eine ähnliche Fahnenflucht, ein Verstecken vor den eigentlich treibenden Kräften der Zeit, wie in Frankreich durch die Schule von Barbizon, in England durch die überfeinerte Art des Burne Jones, in Deutschland durch das Außerlandleben Böcklins.

4386. Menzel.

Einsam zwar als Mensch, doch jederzeit als ein in seiner Zeit Lebender hat Adolf Menzel (geb. zu Breslau 1815) seinen Weg gemacht. Seine Anfänge als Lithograph deuteten schon seinen Weg an. Er schilderte sein eigenes Leben in Zeichnungen von erstaunlicher Ehrlichkeit. Später vertiefte er sich in die Geschichte, in Friedrich den Großen. Er stellte ihn und seine Zeit in zahllosen Zeichnungen für den Holzschnitt dar, die an echt künstlerischer Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit dadurch nicht litten, daß sie auf unerhört genauem Einarbeiten in die Vergangenheit beruhten. In den 50er Jahren wurde er zum Maler: Friedrich der Große war wieder sein Gegenstand. Aber der Wert des Bildes beruht in der Einheitlichkeit des Tones, in der für jene Zeit bewundernswerten Stimmungstiefe. Seine Darstellung des Lebens im Freien, meist einfache Ausblicke zum Fenster hinaus, lösen die Fragen, um die man sich in Paris in den 70er Jahren stritt. Er hatte das plein air, ehe dessen Name erfunden wurde. Er erkannte die Schönheit des schlichten Tageslichtes, jene, die in der Wahrheitlichkeit liegt. Und so lernte er den malerischen Gegenstand dort finden, wo ihn keiner vor ihm, neben ihm aber gleichzeitig Madox Brown fand, nämlich in der Arbeit; er malt seine Modernen Cyklopen, die Darstellung eines Walzwerkes, an dem nur der Name an die alte Geistreichelei mahnt, sonst die vollendetste Sachlichkeit mit einer nicht minder reifen Behandlung des Lichtes, des bläulichen Kohlendampfes, der trotz ihrer unendlichen Zahl doch nicht verwirrenden Einzelheiten. Sie erhöhen nur den Eindruck: Hier greifen hundert Räder, hundert Hände ineinander, hier klopft und pocht das moderne Leben mit starker Hand. Als Darsteller der Krönung König Wilhelms I., des gesellschaftlichen Lebens von Berlin, der reizenden Wirkungen zerstreuten Lichtes in alten Rokokoräumen, der

Vergl. S. 773, N. 4358.

bunten Menge auf Straßen und Plätzen, der Tiere wie der Häuser, der vornehmen Welt wie der Spießbürger — überall bleibt er von jener ruhigen Aufrichtigkeit, die nirgends nach rückwärts zu den Alten und seitwärts zum Beifall der Menge schielt. Dabei lebt er aber in seiner Zeit. Er verbarg sich nicht, wie die Meister von Barbizon, aus dieser heraus in eine erzwungene Ländlichkeit; er stritt auch nicht, wie Courbet und Manet, gegen die alte Kunst. Mit gesunden Nerven, selbstbewußt in seiner Einordnung in die gesellschaftlichen Zustände, wirkte er aus sich heraus in einer Stadt, in der ringsum das tiefere Verständnis für sein Wesen fehlte; wirkte er aber durch sein starkes Gefühl für das Leben zum Siege, so daß Schritt für Schritt dem bis ins hohe Alter Schaffenden die Anerkennung mehr sich zuneigte. Die Kunst wie die Zeit lebten sich in den Mann hinein, der ihr einst ein halbes Jahrhundert voraus war.

Menzels Einfluß auf Deutschland ist sehr gering. Die Berliner seiner Zeit waren so unter dem Banne der Pariser romantischen Schule, daß sie nicht zu erkennen vermochten, daß der Größere unter ihnen weilte; die Jüngeren glaubten den Lehrern der von Anton v. Werner geleiteten Akademie nur zu gern, daß sich die Vollendung in der Kunst in Berlin nicht erreichen lasse; auch sie zogen in den entscheidenden Jahren fort, nach München, nach Antwerpen, nach Paris.

4387. Leibl und Trübner.

In München herrschte noch die Pilotyschule. Sie erhielt einen neuen Anstoß durch Wilhelm Leibl (geb. zu Köln 1844, † 1900). Dieser überraschte in jungen Jahren durch eine wunderbare Schärfe der Beobachtung und Sicherheit der Hand, durch seinen festen Marsch geradwegs auf die Natur los und durch einen schwärzlichen, tiefen Ton, der die braunen „Saucen“ der Pilotyschule vermied. Er stand in seiner Art Courbet am nächsten. Der Ungar Lieb (Munkaczy) war der erste, der ihm das Technische ablernte und damit in Paris Aufsehen erweckte. Tiefer erfaßte Leibls Anregungen Wilhelm Trübner (geb. 1851), der mit einem eigenartigen Können eine tieftönige Farbigkeit ins Werk setzte, mittels der er der Natur ernste und große Stimmungen abzulocken verstand. Nach den ersten großen Erfolgen zog auch Leibl sich in ländliche Einsamkeit zurück, aus der er erst zu Ende des Jahrhunderts mit neuen Schöpfungen voll gehaltener Kraft hervortrat.

4388. Die Stilisten Deutschlands. Vergl. S. 762, M. 4329.

Inzwischen hatte in München die Kunst nicht gefeiert. Zwar fehlte seit dem Zurücktreten Leibls die starke führende Kraft. Den leitenden Einfluß hatte die Pilotyschule, die noch tastend, bei alter Kunst Anlehnung suchte. An die Spitze der Akademie trat der geschickte, aber an eigener Art nicht eben reiche Friedrich August Kaulbach; an die Spitze der Künstlerschaft Franz Lenbach (geb. 1836). Wenn dieser auch in jedem Bilde an einen alten Meister mahnt, wenn er, mit außerordentlicher Kenntnis des Gesamtschaffens ausgestattet und als ein Mann von seltenen malerischen Gaben, die Natur in die verschiedensten Auffassungen zu zwingen weiß, so ist er doch ein Meister des Bildnisses insofern, als er dem Wesen des Menschen nahe zu kommen, ihn seelisch zu ergründen weiß. Nicht von gleicher Freiheit als Maler wie Millais steht er diesem doch gleich als Seelenkünder. Um ihn entwickelten sich die begabteren Pilotyschüler zu selbständigen Erscheinungen. Bruno Piglhein (geb. 1848, † 1894), als Maler einer der geschicktesten, als Darsteller einer der treffsichersten der Schule, schuf in seinem Christus am Kreuz, seinem Panorama von Jerusalem, in dem er an Realismus das Höchste erstrebte, Darstellungen von großer Meisterschaft. Gabriel

Vergl. S. 764, M. 4332.

Max dessen ganzes Wesen eine mystische Art, eine Hinneigung zur Hypnose bekundet, schuf Wesen von durchgeistigter Sinnesart, Frauen in asketischer Verzückung und in gleichem Sinn auch Christus als einen milden, weichen, nur im Geiste Lebenden. Albert Keller (geb. 1844) ging zwar dem eigentlich Kirchlichen aus dem Wege, vertiefte sich aber um so lieber in das Mystische. Eine nervöse Feinheit, ein durch die erregte

Stimmung verfeinertes Beobachten, eine Abneigung gegen das Derbe macht ihn zu einem der vornehmsten Frauenmaler. Hugo Freiherr von Habermann (geb. 1849) und eine große Schar frischer, junger Talente reihen sich diesen Meistern an. Und wenn auch die junge Münchner Schule den älteren Führern seit Uhdes Auftreten die Gefolgschaft versagte, so wirken doch die Anregungen aus der Pilotyschule auch jetzt, nachdem der erste Ansturm jungen Realismus vorüber, kräftig auf das folgende Geschlecht. Künstler wie Franz Stuck (geb. 1863), Raffael Schuster-Woldau (geb. 1870) und andere mehr suchen wieder den altmeisterlichen Ton für ihre geschichtlichen Bilder.

4389. Die Impressionisten.

Das Jahr 1870 brachte für Frankreich den gewaltigsten Umsturz: Von der Höhe einer weltbeherrschenden Stellung, an der Spitze Europas die furchtbarste Niederlage. So auch in der Malerei. Die alten Meister verloren ihre Stütze, die nachdrängenden jungen kamen obenauf. Nicht der kurze Triumph Courbets, der während der Kommune der Leiter der Künste war und zu deren höherer Ehre die Vendomesäule als ein schändliches Denkmal napoleonischer Herrschsucht umstürzte, sondern durch die wachsende Anerkennung, die Corot und Millet fanden, und durch den stürmischen Drang nach Neuem, den die Impressionisten hervorriefen. Sie wollten nicht den Gegenstand darstellen, sondern den Eindruck, den er in bestimmtem Augenblick mache; sie wollten ihn nicht in eine gute Beleuchtung rücken, sondern ihn schildern, wie er draußen in der Natur steht; sie wollten nicht die tiefen Töne der alten Meister, sondern das Licht, die Sonne, die den Gegenstand umhüllende Luft. So erstrebten sie eine neue Kunst, die nichts von der früheren zu lernen habe, sondern mit sich selbst anfange, jeder mit der eigenen Beobachtung.

4390. Manet.

Edouard Manet (geb. zu Paris 1832, † daselbst 1883), der Führer der Schule, ging aus Courbets Werkstätte hervor. Den revolutionären Zug hatte er von ihm; er hatte noch mehr von ihm: War jener im Gegenstande und der Darstellung von landläufigem Schönheitsbegriff losgekommen, so konnte Manet nun auch die alte Farbe über den Haufen werfen. Wohl lernte auch er an Velasquez und Frans Hals. Aber er ging über sie hinaus: Die Schatten wurden leichter, die früher als sonnig gerühmten braunen Töne verschwanden; das Tageslicht durchdrang in weißlichen, bläulichen Farben das ganze Bild. So zuerst trat diese Kunstweise in voller Entschiedenheit in Manets Frühstück im Freien hervor. Es war dies schon 1863. Das Bild fand in der öffentlichen Ausstellung keine Annahme neben anderen der jungen Schule. Die Maler traten zusammen, um einen Salon der Zurückgewiesenen zu bilden. Hier hing es zum Spott der Menge neben den Bildern von Legros, Whistler, Harpignies. Und doch war dies Bild nur ein Anfang. Das Plein air in seiner vollen Wirksamkeit fand er erst seit 1870. Das Licht in seiner vollsten Schärfe, die zitternde Sonnenglut auf der Straße, die Auflösung der Massen in Weiß wurde sein Ziel.

4391. Whistler.

Rasch griffen dies die jungen Künstler auf. Vielleicht der feinste von ihnen war der Amerikaner James Mac Neil Whistler (geb. zu Lowell Mass. 1834). Der erkannte sehr rasch, daß das Hellmalen allein nicht Ziel seiner Kunst sein könne und daß der Kampf gegen die alte Kunst nicht dauernd Inhalt der neuen bleiben dürfe. Millet wirkte auf ihn: Das Halblicht begann ihn zu fesseln, das Gebundensein der Farbe in einem gemeinsamen Ton. Er malte Symphonien in Farbe, die, oft wenig bekümmert um den Gegenstand, darstellen, wie tief in das Wesen des Lokaltones der Stimmungswert eingreift. Er kam damit zu einer Ablehnung der Deutlichkeit des dargestellten Gegenstandes, die mich zumeist an Flaxmans Umrißzeichnungen mahnt, als ihr volles Gegenteil. Beide rufen mit Entschiedenheit die weiterbildende Phantasie des Betrachters an. Durch ihre Schlichtheit, die das Ergebnis größter Nervenfeinheit ist, kam in seine Bilder eine klare Einheit der Haltung. Und da Whistler dabei ein feiner Beobachter ist, konnte er Bildnisse schaffen, wie jenes seiner Mutter,

Carlysles und andere, die von einer dem Besten verwandten Eindringlichkeit der Behandlung und von seltenem Ernst der Haltung sind.

4392. Die Pointillisten.

Nicht minder eigenartig erfaßten die Franzosen die Aufgabe: Camille Pissarro (geb. zu St. Thomas 1831), Alfred Sisley (geb. 1840, † 1899) und andere, die das Flimmern der Luft zu malen unternahmen und mithin das Nebeneinander der Töne an Stelle von deren Mischung setzten; die das Bild also in farbige Flecke auflösten, die dem Auge des Beschauers sich erst in gewisser Entfernung verbinden. Man nannte sie später Pointillisten, nachdem namentlich in Belgien diese Art der Auflösung des Mischtones in seine scharf gefärbten Bestandteile noch mehr durchgearbeitet wurde. Zweifellos erzielten Georges Seurat (geb. 1859, † 1891), Theo van Rysselberghe (geb. 1862) damit Wirkungen, die sonst nicht hätten hervorgebracht werden können.

4393. Monet.

Entscheidend war weiter das Eingreifen des Claude Monet (geb. zu Paris 1840), dessen Streben nach dem vollsten, blendendsten Licht ausging, der es zuerst wieder wagte, den Frühling in seinem hellen, bläulichen Grün, den Winter in seiner harten, klaren Strenge zu malen; den Tag, wie er ist; ohne jeden Seitenblick auf alte Kunst, ohne jedes Bestreben, zu suchen, auszuwählen: Nur die ganze volle Wahrheit, jene des reinen Lichtes.

Vergl. S. 721, N. 4203.

Mit Monet war das Ziel der Bewegung, die von Turner ausging, durch Bonington nach Frankreich gebracht, von Corot und Millet umgewandelt, von Courbet erstrebt war, von Brown und Menzel auf anderen Wegen gefunden war, nun zu einem Abschluß gekommen. Der Kreis dessen, was malerisch ist, war immerfort erweitert worden: Es war nichts mehr in der Welt, das außer diesem Kreise lag. Die Kunst hatte das sinnlich Wahrnehmbare in seinem ganzen Umfange erfüllt. Die Folgezeit ging darauf aus, sich des Besitzes zu vergewissern und über den Kreis des Wahrnehmbaren hinauszugreifen. Die Folge davon, daß der Wirklichkeitssinn sein Ziel erreicht hatte, war das Hinübergreifen ins Übersinnliche.

4394. Bastien-Lepage.

Einstweilen mußte aber das eroberte Neuland erst in festen Besitz genommen werden. Den Zeitgenossen erschien Jules Bastien-Lepage (geb. zu Damvillers 1848, † zu Paris 1884) als ein großer Neuerer. Er vermischte die Art Millets und Monets zu einer feineren, damals zwar noch als rebellisch empfundenen Kunst, die aber sich schon nach kurzem als einschmeichelnd, als feinsinnig erwies: Das Landleben in seiner Einfalt zu schildern, mit aller Kraft der neu gefundenen Lichtmalerei, mit aller Einfalt der Beobachtung des thatsächlichen Menschen es wiedergeben und aus ihm heraus doch tiefe Wahrheiten, menschlich erhebende Gedanken herauszulesen. Das Mitleid mit den Elenden, dieser starke und doch im Grunde schwächliche weil thatenarme Zug des modernen französischen Lebens spricht aus ihm, wie aus Millet. Der deutschen wie der englischen Entwicklung fehlt der Begriff der fraternité, beiden ist die égalité nur von halbem Wert. Denn man ist sich hier der geschichtlich gewordenen Unterschiede im Volk bewußt und empfindet diese eben stärker als die Gleichheit. Das germanische Wesen drängt auf Gliederung, auf Herausbilden der Eigenart; es sieht die Höhe geistiger Leistung nicht in dem Begriffe der Brüderlichkeit, sondern in dem der Liebe und der Pflicht. Die französischen Maler aber wollten der Welt zeigen, daß der arme Bauer, der Arbeiter gleichwertig sei mit der vornehmen Gestalt, der die Kunst sich bisher allein zugewendet hatte: Der Bauer war ja schon längst Gegenstand der Kunst geworden; aber es war der Bauer im Sonntagskleide, geschildert von Leuten, die sich an seinen Sonderbarkeiten, seinem typischen oder stolzen, verliebten oder selbstsüchtigen Wesen unter Lächeln freuten. Jetzt wurde der Arme in vollem Ernst, lebensgroß dargestellt, um zu zeigen, daß es auch hier nicht der Stoff sei, der das Bild mache: Die socialistische Seite des 19. Jahrhunderts trat hervor, seit die Socialdemokratie sich in voller Schärfe von der bürgerlichen getrennt hatte.

Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Constantin Meunier, Grubenarbeiterin und Sämann

Nach der Veröffentlichung von Becker-Holemans.

Die Arbeiter wählten auch Léon Augustin Lhermitte (geb. zu Mont S. Père 1844), Alfred Philippe Roll (geb. zu Paris 1847), Francisque Jean Raffaelli (geb. zu Paris 1845?) zum Vorwurf. Ebenso die Deutschen Max Liebermann (geb. zu Berlin 1849), Franz Skarbina (geb. zu Berlin 1849) und viele andere malten lebensgroße arme Leute, oft in einem Augenblick besonderer Bedrängnis, oft mit der einfachen Absicht, an ihren farblosen Kleidern die schönheitliche Macht des Lichtes darzuthun. Die Auffassung Israels und seiner Genossen sprach hierbei mit.

4395. Armeleut-Kunst.

Aber keiner unter diesen packte die Aufgabe so ernst an als der Vlame Constantin Meunier (geb. zu Brüssel 1831). Er ist Maler und Bildhauer zugleich. Aus Menzels Arbeiterbildern spricht der Stolz über die Größe der Leistung unserer Werkstätten, unserer Fabriken; aus Meunier der seelische Anteil an dem Geschick der Arbeiter selbst. Seine Bilder sind von einem bittern Ernst; sie verzichten auf jede Darstellung des Versöhnenden, sie sind Rufe an die Mitwelt: Seht, so geht es dort in den Kohlengruben, in den Gießereien, im ganzen Schwarzen Viertel Belgiens unseren Menschenbrüdern! Der Ton schwer, oft mißgefärbt, die Zeichnung hart, die Körper umrissen mit der Empfindungstiefe Millets, aber männlicher, leidenschaftlicher. Und aus diesen Umrissen ergab sich seine Bildnerei. Sie erscheint als stärkster, rücksichtslosester Realismus und sie erhebt sich in ihrer Kraft des Erfassens der ganzen Gestalt, in ihrem scharfen Umschreiben der Person zu der höchsten stilistischen Ausbildung, zum eigenen Stil. Das Typische tritt hervor in den mageren, knochigen, eckigen Gestalten, in der unbedingten Zuverlässigkeit ihrer Bewegungen, in dem erschütternden Ernst des Erfassens ihres Daseins. Ernst klingt der Ton der Arbeitermalerei aus ganz Belgien herüber, dem Land, in dem die bürgerlichen Parteien nach langer Herrschaft, nach völliger Ausnützung der Theorie vom freien Spiel der Kräfte am heftigsten von unten herauf bedrängt werden, wo sie zwischen der Socialdemokratie und den Klerikalismus gedrängt, fast auf die Mitarbeit am staatlichen Leben verzichten müssen.

4396. Meunier.

Den Kampf kündete früh Charles Hermans (geb. zu Brüssel 1839) an, dessen 1875 gemaltes Bild einer vom Maskenball heimkehrenden Gesellschaft von Trunkenen und Dirnen, ihrer Begegnung mit zur Arbeit Ziehenden, lebensgroß, in starker Realität, tiefen Eindruck machte: Ein Gegenstück war Jan Verhas' (geb. 1834, † 1896) riesige Darstellung des Vorbeimarsches von Kindern auf heller Straße mit seinen Hunderten von lebensgroßen, liebenswürdig, aber aufrichtig gemalten Gestalten. Die Zeiten wurden ernster: Man begann den Arbeiter als den vorschreitenden Sieger, aber auch als den in abstumpfendem Elend Hinlebenden genauer zu betrachten. Eugene Laermans (geb. 1864) schildert ihn in der Art, wie dies einst der erste Entdecker des niederländischen Volkes, der alte Brueghel that; Frans van Leemputten (geb. zu Werchter 1850), mehr mit Betonung der freundlichen, anmutenden Seite; Henry Luyten (geb. zu Roermonde 1859), in seinem großen Kampf ums Leben, der Schilderung einer Streikversammlung, in lebensgroßen zahlreichen Gestalten mit der vollen Ergriffenheit durch das ungeheure sociale Ringen, das ganz Belgien erzittern macht.

4397. Das Arbeiterbild.

Der Impressionismus kam nach Deutschland weniger von Frankreich als über Holland. Um Israels und seine Schule sammelte sich bald nach dem großen Kriege eine Zahl von jungen Deutschen. Fritz v. Uhde, Max Liebermann, Gotthard Kuehl (geb. 1851), Paul Höcker (geb. 1854), Leopold Graf v. Kalckreuth (geb. 1855), Franz Skarbina Walther Firle (geb. 1859) und viele andere mehr. Sie begeisterten sich an der Farbigkeit der holländischen Luft, an deren feuchten Nebeln, an dem Blau der Ferne und jenem weißlich blauen Duft, der über allen Dingen ruht. Liebermann behielt dauernd die Entschiedenheit der Ablehnung des Inhaltlichen. Er malte mit einer geflissentlichen Nichtachtung des

4398. Die deutschen Impressionisten.

Gegenstandes, in der Absicht, den Stimmungswert eines Augenblickes festzuhalten: Es kommt ihm dabei nicht auf einen besonderen Augenblick an, sondern er findet Schönheit in jedem. Ihm ist die Aufgabe der Malerei, sich in die farbige Wirkung der Natur einzuarbeiten und ihr im Bilde so nahe als möglich zu kommen, und zwar gelingt ihm dies durch die klare Zusammenstellung der Tonwerte leichter als durch die zeichnerisch saubere Wiedergabe der Einzelheiten. Denn vor allem wirkt in der Natur der Raum, das Licht, die Masse: Diese festzuhalten ist sein besonderes Streben. In Kuehls und Kalckreuths Bildern tritt das Sachliche viel stärker hervor. Kuehl malt gern Innenräume in vollem Licht, helle Gelasse, durch deren Fenster man den Tag sieht und der Tag wieder hereinblickt. Ihn beschäftigt der lebhafte Stil des Widerscheins, das Mischen der Töne, die Toneinheit der oft lebhaft gefärbten Gegenstände, wie sie die Innenbeleuchtung eben erzeugt. Ähnlich Höcker. Kalckreuth dagegen geht ins Freie. Er ist ein Maler des Lichtes, des funkelnden Tages, den er um große Gestalten spielen läßt: Dabei ernst und der Natur gegenüber andächtig, kraftvoll und sicher. Skarbina fand nach manchem Versuche seine Aufgabe in der Darstellung der vornehmen Welt, der Straßen der Großstädte im Lampenlicht, des Zwielichtes, der unter sich ringenden Spiele verschiedenartiger Beleuchtung.

4399. Uhde.

Anders Fritz von Uhde (geb. zu Wolkenburg 1848); die realistische Schulung wies ihn nach kurzem Schwanken auf das kirchliche Gebiet: Sie versucht sich an der biblischen Geschichte, an Christus selbst. Das ist eine sehr merkwürdige Bekundung der Volksart. Liebermann hielt bei der Kunstweise der Romanen und Israels aus; sonst aber schwenkte die deutsche Kunst, trotz des Wehegeschreis der deutschen Geistlichkeit, alsbald zu religiösen Fragen oder doch zu einer gewissen Inhaltlichkeit ein. In Deutschland allein beschäftigen jene Fragen die führenden Geister.

Uhde gehört zu der Schule, die nur das richtig und künstlerisch vollendet malen zu können erklärt, was sie wirklich kennt. Daher mußte er den Menschen in eine ihm vertraute Umgebung stellen. Und so auch den Erlöser, den Mensch gewordenen Heiland. Christus in der Bauernstube, unter Arbeitern, selbst in Gewand und Haltung dem Arbeiter verwandt, die Jungfrau in unsere Zeit hinübergerückt, im modernen Stalle, am Arme des Zimmermanns durch die gasbeleuchtete Vorstadtstraße ihrer schwersten Stunde zuwankend: Das war bewußter Widerspruch gegen das geschichtlich Richtige; das war jenen, die in inhaltlich Wahren das Heil der Kunst sahen, freventliche Verhöhnung. Aber der Schwung der Vertiefung in das Seelische, die große malerische Kraft lehrte die Welt sehr bald, daß Uhde ein ernster Mann und daß in seiner Kunst eine andere tiefere Wahrheit verborgen sei: Nämlich die, daß er sie auf eigene Welterfahrungen aufbaute, Christus und sein Werk in sich und mithin in der eigenen Zeit und der eigenen Gestaltungskraft suchte, daß mithin so eine wirklich empfundene, eine verjüngte Gläubigkeit in die Kunst dringe.

4400. Die Amerikaner.

Kein Volk, das sich der neuen Bewegung ganz abgeschlossen hätte. Am nächsten den Franzosen stehen wohl die Nordamerikaner, die sich gewöhnt haben, wie früher in Rom, so jetzt in Paris Jahre ihres Lebens zu verbringen, häufig sogar bleibend dort ihren Wohnsitz zu nehmen. Neben Whistler wurde der Führer der amerikanischen Malerei John Singer Sargent (geb. zu Florenz 1856). Seine Bilder sind voll Licht, voll strahlender Sonne, gebadet in Helligkeit, getragen von einer starken Empfindung für Feinheit des Tones. Jüngere Kräfte schlossen sich in großer Zahl an: Eine gewisse Frische des Tones bei hervorragender Verfeinerung der Technik ist den Künstlern allen eigen. Sie sind überall mit im Vordergefecht, wo es gilt, eine neue koloristische Stellung zu erobern, ohne daß man eine ausgesprochene Eigenart bei ihnen finden könnte, die auf ihr Amerikanertum zurückzuführen sei; es sei denn eine gewisse Feinheit im Farbenton, eine gesellschaftliche Sicherheit und Vornehmheit der Form.

In Schweden war Alfred Wahlberg der Führer aus der Schule Achenbachs in jener des Dupre. Tiefer drang in das Wesen der französischen Schule der in Düsseldorf ausgebildete Gustaf Rydberg (geb. 1835) ein; Peter Edvard Bergh (geb. 1828, † 1880), Schüler Calames, vertiefte sich in die Farbigkeit seiner Heimat, in die stillen Wälder und Seebuchten, in die feinen Abstufungen von Farbe und Licht. In Hugo Salmson (geb. 1843), August Hagborg (geb. 1852) und Wilhelm de Geyerfelt (geb. 1844) vollzog sich der Umschwung zur Pariser Schule, an deren Schwenkungen seit den 70er Jahren, namentlich seit dem Auftreten Manets und Bastien-Lepages die Nordländer thätig mitwirkten.

4401. Die Skandinavier.

Die Armeleutmalerei gewann dort eine andere Form. Ähnlich wie in Holland war der Schiffer doch immerhin ein anmutender Gegenstand: Man konnte sich der wettergebräunten scharfblickenden Männer, der ausdrucksvollen Köpfe herzlich freuen. Hatten sie doch schon ältere Meister im vollen Glanz der Sonne bei ihrem Gewerbe gemalt: So der Zeit vorgreifend in bläulichem Helllicht der Hamburger Martin Gensler. Nun machte man sie erneut und mit besserem Erfolg zur Aufgabe der Kunst, stellte auch sie in Lebensgröße dar: Der Däne Michael Ancher (geb. auf Bornholm 1849) und seine Frau, Anna Ancher, der Norweger Christian Krogh (geb. zu Christiania 1852) und als der feinste Kolorist der Däne Peter Severin Kröyer (geb. zu Stavanger 1851) haben in diesem Sinne glänzende Schöpfungen hervorgebracht. Unter den Landschaftern ist Fritz Thaulow (geb. in Christiania 1849) einer der bedeutendsten. Die Beobachtungsfeinheit des Parisers, verbunden mit einer urwüchsigen Kraft! Otto Ludvik Sinding (geb. zu Kongsberg 1842) malte den Norden in seiner spitzen, stahlscharfen Kälte, doch ohne die Ruhmredigkeit der Gude-Schüler, streng, sachlich. Der Schwede Anders Zorn (geb. zu Dalarne? 1860) zeigte in Figurenbildern von packender Realität; doch erkennt man, daß seine Landsleute nicht mit Unrecht die Pariser des Nordens heißen. Bruno Liljefors (geb. zu Upsala 1860) erwies sich als einer der ausgezeichnetsten Tiermaler unserer Zeit.

Vergl. S. 661. N. 4033.

Das Bekennertum, das den Skandinaviern eigen ist, jenes Streben nach Wahrheit um jeden Preis, das Ausgeben alles dessen, was die Seele im verborgensten inneren Fache beherbergt, kommt auch in ihrer Kunst zur Geltung: Sie hat eine gewisse Geradheit und bei aller Verfeinerung eine Offenherzigkeit, die ihr allerorten Freunde wirbt.

Die Schotten, einst fleißige Besucher der Düsseldorfer Akademie, waren schon in den 70er Schulen mehr in Holland und Paris als dort zu treffen. George Paul Chalmers (geb. 1836, † 1878) schlug den Ton reiner Stimmungsmalerei an. Schon hatte er Corot sich als Vorbild gewählt. Rasch schwenkte die Edinburger Schule von den Düsseldorfern zur Schule von Barbizon über. Dabei zogen die meisten die fertigere Kunst Daubignys jener des einsamen Meisters im Walde von Barbizon, des Millet, vor. Auf dem Umwege über Schottland wurde auch in England die Landschaft des großen Horizontes, der vorherrschenden Wagrechten, der starken Stimmung herrschend. Man brauchte hier ja nur auf die großen Vorgänger, auf Cox, Dewint u. a., zurückzugreifen: Groß entworfene, meisterlich durchgeführte Landschaften waren das Ergebnis. J. Lawton Wingate, David Murray (geb. 1849), Benjamin William Leader (geb. 1831), der auch als Tiermaler ausgezeichnete Henry William Banks Davis (geb. 1833), Alfred William Hunt (geb. 1831), der Seemaler Colin Hunter (geb. zu Glasgow 1841), William L. Willye, George Reid, der jetzige Präsident der Schottischen Akademie, entwickelten in England und Schottland eine im hohen Grade künstlerische Landschaftsschule. Tüchtige malerische Sicherheit, Sachlichkeit des Schaffens, liebevolles Eingehen auf die Einzelheit, die Fülle der Naturbeobachtungen blieb dieser Malerei als alter Erbteil eigen. Sie war

4402. Die Schottische Landschaft.

stark genug, den französischen Einfluß in sich aufzunehmen, ohne sich ihm völlig ergeben zu müssen.

4403. Die Glasgower Schule.

Eine besondere schottische Kunst brachte erst Glasgow, wohin vor allem Whistlers Einfluß drang. Damit trat der Mittelpunkt des schottischen Gewerbes in Wettkampf mit der Hauptstadt, mit dem schottischen Athen: Arthur Melville erfreute sich noch vor allem des funkelnden Lichtes, des Farbenreichtums: Er steht noch Fortuny und Madrazo nahe, da auch er in Spanien und Tunis Studien machte. In John Lavery (geb. 1856), James Guthrie, dem ausgezeichneten Tiermaler J. Donovan Adam (geb. 1842, † 1896), dessen farbentiefe, schwungvolle Bilder lehren, um welchen Grad die Natur Schottlands tonreicher ist als die Hollands, ähnlich in dem Aquarellisten Austen Brown (geb. 1857), in Edward Arthur Walton und als dem Eigenartigsten und wohl auch Hoffnungsvollsten, dem farbenwuchtigen George Henry entwickelte sich eine neue Schule, die seit 1889 in Paris und München, auf diesem Umwege erst in London und Edinburg stürmische Bewunderer fand: Das Streben nach Tonwirkung, nach Stimmung war das gleiche wie bei den Holländern, von denen Israels und Artz in Schottland besonders beliebt waren; aber der Ton ist nicht weißlich, nicht grau, nicht düster: Er strahlt in den vollen Farben, die das reiche Licht des Nordlandes über die Natur breitet; der Tonmalerei ist das Feld erweitert; sie kann kräftig in die Farbe greifen, denn die tiefe packende Farbigkeit ist ja eben das Bezeichnende für das nordische Licht gegenüber dem strahlenden, prickelnden Sonnenglanz des Südens.

4404. Die Italiener.

Höchst eigenartig ist der jüngste Umschwung in der italienischen Malerei. Wir haben so manchen Italiener kennen gelernt, der in Paris heimisch geworden ist oder als halb französisiert nach Italien zurückkehrte. Es fehlte auch der neuen Zeit nicht an Künstlern dieser Art: Giovanni Boldini (geb. zu Ferrara 1845) ist einer der bezeichnendsten von ihnen, ein Bildnismaler von ganz ungewöhnlicher Leichtigkeit im Schaffen, dabei von einer Eleganz der Mache, in der ihn auch kein geborener Pariser übertrifft. Seine Gestalten leben ein gesundes, keckes, etwas vorlautes, aber doch liebenswürdiges Dasein.

4405. Michetti. Vergl. S. 760, N. 4323.

Anders geartet ist der große italienische Maler des Südens, Francesco Paolo Michetti (geb. bei Chieti 1852). Aus seinen Arbeiten kann man eine ganze Fülle von Studien fremder Kunst herauslesen. Da ist vor allem der eigentliche Lehrer: Morelli. Dann kommen in dem feinen bläulichen Ton Anklänge an Bastien Lepage, endlich in der blitzenden Farbigkeit ein volles Maß der Art Fortunys. Aber aus all dem wird ein Neues: Eine Malerei, die den Glanz des Südens hat und dessen Heiterkeit: Er liebt die Feste, das Gedränge an der erleuchteten Kirche; das Blitzen des Lichtes auf dem grauen Laub des Ölbaumes; unter, hinter diesen das tiefblaue Meer, dem leuchtenden Himmel. Aber in seinem größten Bild malt er die Straßenarbeiter, an denen ein Mädchen vorbeigeht, eine Gefallene, die der erkennt, der einst die Schuld an ihrem Fallen trug. Michetti wird als Maler von keinem Zeitgenossen übertroffen, als froh in die Welt schauender Finder der Schönheit ist er einer der Gewaltigsten.

4406. Segantini.

Und ihm gegenüber steht als Vertreter des Nordens Giovanni Segantini (geb. zu Arco 1858, † zu Pontresina 1899) zu Versuchen geneigt, so daß er zu einer dem Pointillismus ähnlichen Malweise kommt, nach sorgenvoller Jugend traurigen Gedanken nachhängend: Er malte gern den Kirchhof, auf den man ihn jung getragen hat. Aber er war eine große Seele, in der die Welt sich rein widerspiegelt und die sie mit freudigem Dank für ihre Schönheit darstellte: Seine Alpen, sein Dorf, seine Nachbarn, das Vieh. Und auch diese beiden Italiener zogen aufs Land, der in die Abruzzen, jener in die Alpen. Sie flohen die Welt, wie sie ist, den Lärm, die Aufdringlichkeit, die Unruhe; sie suchten die Nerven zu heilen an den Quellen des Volkstums, dort, wo sie noch stark und unverbildet sind.

4407. Die Neu-Stilisten.

Die Weltflucht stellen zwei Maler dar, die beide erst nach dem Tode Beachtung fanden, der Deutsche Hans von Marees (geb. 1837, † 1887) und der Franzose Gustave Moreau (geb. zu Paris 1826, † 1898). Beide verschlossen sich vor dem Kampfe in ihre Werkstätten, in eine selbstgewollte Einsamkeit: Marees suchte den höchsten Stil, die völlige Abklärung dadurch, daß er das Dasein der Gestalten über alle anderen Wirkungen des Bildes stellte: Sie sollen im Raum stehen, lebendig sein. Moreau ging Träumen nach, indem er sich an aller erdenklichen Art Kunst berauschte und nun ihre letzte Verfeinerung weiter zu träumen unternahm. Der Deutsche war ganz in seine Kunstauffassung vertieft, sah nicht die eigenen Fehler, kümmerte sich nur um seine Ziele. Der Franzose steckte voll der Sinnlichkeit der Zeit, der überreizten Freude am Unnatürlichen und Krankhaften. Er griff auf Theodore Chasseriau (geb. zu Ste. Barbe 1819, † zu Paris 1856) zurück, einen der Künstler aus dem Kreise des Delacroix, der auch erst in jüngster Zeit als ein feiner Darsteller der Zeitnervosität hervorgesucht wurde. In Pierre Puvis de Chavannes (geb. zu Lyon 1824, † zu Paris 1898) vereinte sich dann die Kraft der französischen Weltfremden zu einer vornehmen, kühlen, stillen Kunst, zu einer solchen, wie sie der Deutsche Anselm Feuerbach erstrebt hatte. Alle Töne sind durch helle, bläuliche Sonnennebel gemildert, die Bewegungen sind wieder einfach, das Leben erscheint ruhig, die Leidenschaft verinnerlicht, die Handlungen der Menschen ohne jene Hast und Ruhelosigkeit der vorhergehenden Zeit. Jean Charles Cazin (geb. 1841), Rene Bilotte (geb. 1846), die Maler des Halblichtes, Künstler, die mit Mason eine innere Verwandtschaft haben, wirkten gleich Puvis im Sinne der Beruhigung, der herzlicheren, stilleren Beziehungen Frankreichs zur Natur.

4408. Meuniers Bildhauerschule.

Die alten Werte verfielen! Durch Meunier wurde eine neue Bildhauerei geschaffen, neben der die ältere schal und geziert erscheint. Sein gewaltiges Denkmal der Arbeit für Brüssel zeigt, daß diese die umfangreichsten Aufgaben zu bewältigen vermag, daß ihr neben der Wahrhaftigkeit nicht auch die Größe fehlt. Neben ihm hat sich die ganze belgische Bildnerei gewandelt. Karl van der Stappen, in früherer Zeit noch stilistischen Neigungen zugänglich, findet in der Gestalt des Arbeiters die Grundlage für einen neuen Realismus. Seine Städtebauer beweisen dies: Ruhende Erdarbeiter von seltener Größe der Auffassung. Ähnlich Joseph Lambeaux (geb. zu Antwerpen 1852), der sich das vlämische Weib zum Vorwurf genommen hat, wie Meunier den vlämischen Arbeiter, das vollebige, fette, aber muskelstarke, lebensvolle Weib, das einst Rubens begeisterte; er stellte in dem riesigen Flachbilde: Die menschlichen Leidenschaften die ganze Tonleiter der Empfindungen vom höchsten Entzücken bis zum schmerzvollen Hinsterben dar. Jules Lagae (geb. zu Roulers 1862) reiht sich als ein jüngerer Meister dieser Art an, der feiner empfindet und dadurch zu schlichterer Art geführt wurde.

Stappens größte Kraft liegt in der Darstellung des muskulösen Menschen und in der Büste. Überall eine wachsende Unabhängigkeit von der alten Kunst, endlich das Ringen nach Befreiung von allen Renaissancegedanken. So auch bei den Jüngeren, bei Guillaume Charlier, Paul Dubois, Charles Samuel, Th. Vincotte, Lalaing und anderen mehr. Mit glänzender Begabung wissen diese Künstler die Dinge ihrem Werte nach verschiedenartig anzufassen, die Bronzebüste mit wuchtigen Schattenmassen, daneben das Elfenbein, das ihnen Belgiens Verbindung mit dem Kongostaat zuführte in vollendeter Zartheit: Die Büsten und Statuetten von J. Dillens und der meisten der eben Genannten zeigen, daß die Freiheit fest begründet, nicht schematisch ist: Hier eine herzhafte Kraft, dort eine Weichheit, eine ungezwungene Anmut. Die Wallonen sind ihnen nahe verwandt: Jean Marie Gaspar (geb. zu Arlon 1864), Achille Chenaye (geb. zu Lüttich 1862), Victor Russeau. Das Empfinden hat sich geändert: Nicht mehr die schneidige, hart umrissene Renaissancegestalt, die einige Jahrzehnte früher die Franzosen an Donatello begeisterte, sondern die unbedingte Hingabe an das

Modell: Aus ihm heraus die Natur und das Leben zu lesen, den Körper und die Seele zugleich im Bildnis festzuhalten, das ist das Ziel.

4409. Die Franzosen. Die Bewegung griff nach Frankreich hinüber. Sie fand ihren ersten Vertreter in Jules Dalou (geb. in Paris 1838). Eine Natur in der Art Courbets, lärmend, erregt, schafft er in einem diesem verwandten derben Realismus, ohne recht zu der selbständigen Formgebung zu gelangen, die Auguste Rodin (geb. zu Paris 1840) mit seinem starken, eindringlichen Wahrheitsgefühl, seiner leidenschaftlichen Naturliebe, seinem Eifer, namentlich die verfallene menschliche Gestalt zu bilden und seine künstlerische Sache auf die Belebung der runzeligen Haut auf die innigste Vertrautheit mit dem Bau des Körpers zu stellen. Die Bildnerei ist bei ihm vorzugsweise malerisch: Nicht durch scharfe Umrißlinien, sondern durch den Reiz verschwimmender Massen, durch das geschickte Hervorheben der Einzelheit wirkt sie auf den Beschauer; sie gewinnt vor allem Stimmung; sie stellt das dar, was bisher unmöglich schien: Die Bewegung. Tiefe Stimmung erstrebt auch Albert Bartholome (geb. 1848) mit seinem großen Denkmal für die Toten auf dem Friedhof Pere-Lachaise zu Paris, in dem das Hinwanken zum Tode, der Abschied vom Leben in ergreifender Weise geschildert ist. Ähnlich die merkwürdig belebten, schwungvollen Arbeiten von Rene de Saint Marceaux (geb. 1845).

4410. Rodin.

4411. Die Italiener. Dagegen ist Italien in starkem Naturalismus weit voraus, und zwar hat hier Neapel die Führung übernommen. Emilio Franceschi (geb. zu Florenz 1839) bildet den Übergang von der alten Schule: Sein fossor ist schon ganz im Geiste der Vlamen gehalten. Weiter galt die modernste italienische Bildnerei, an der Spitze der Neapolitaner Achille d'Orsi (geb. 1845, † 1899) und Vincenzo Gernito (geb. 1852) und die Palermitaner Benedetto Civiletti (geb. 1846) und Ettore Ximenes (geb. 1855).

4412. Die Deutschen. Die deutsche Bildnerei hat sich dem impressionistischen Zuge der von Meunier geführten Schule erst spät angeschlossen. Voraus geht als der Größte und Selbständigste unter den deutschen Bildnern dieser Richtung Christian Behrens (geb. zu Gotha 1854?). Sein Denkmal Kaiser Wilhelms I. in Breslau ist eines der vornehmsten Kunsterzeugnisse in der Flut von großsprecherischen Nichtigkeiten, die der Ruhm des Krieges von 1870/1871 über Deutschland brachte. In München regen sich ähnliche Kräfte. Vor allem treten Rudolf Maison (geb. 1854), J. Floßmann als selbständige Künstler hervor.

4413. Wovon hier nicht gehandelt wird. Aber es ist nicht meine Absicht, hier von dem Werdenden, in seinem Ausgange nicht Erkennbaren zu sprechen, nicht von Max Klinger, nicht von Adolf Hildebrandt und von manchem anderen, nicht von den jüngsten Bestrebungen in der Baukunst, im Kunstgewerbe, die sich inmitten einer mit gewaltiger Anstrengung durchgeführten Umgestaltung befinden.

Schluß.

Die Kunst hat kein Ende! Sie greift weiter und erfüllt ihre Zeit. Mit der Erreichung eines Zieles läßt sie es fallen! Erreicht wurde im 19. Jahrhundert die höchste Vollendung in der Nachahmung alter Kunst oder doch in der Benützung der von ihr ausgehenden Lehren. Und daraus ergab sich die Ablehnung dieses Nachahmens, die bewußte Absicht auf Schaffung neuer Ausdrucksformen, eines neuen Stiles.

Die Beherrschung des Stiles der alten Maler war schon zu Ende des 18. Jahrhunderts eine Aufgabe der Künstler gewesen. Sie hatte mit der Hingabe an nur einen, den Höchstgefeierten, die Antike, geendet. Die Bildung des 19. Jahrhunderts stand auf der Grundlage der Antike. In Tausenden von Lateinschulen wurde die Jugend der besseren Stände auf die Sprache der Römer und Griechen als die Grundlage des planmäßigen Denkens, der höheren Gesittung hingewiesen; die Ergründung der Reste alten Schrifttums und alter Kunst fand eine glänzende Pflege; Ausgrabungen wurden mit liebevoller Sorgfalt und glänzendstem Erfolg im Wettkampf aller Kulturvölker durchgeführt. Aber all dies half nichts gegen den Zusammenbruch der Antike als innerstem Rückhalt der modernen Bildung. Die Versumpfung in Wissenschaftlichkeit, die geistige Leere in der ernüchternden Art, wie die Alten aufgefaßt und ihr Wesen in den Schulen vorgetragen wurde, entfremdeten alle Völker von dem Ziel, für dessen Aufrechterhaltung sie die gewaltigsten Mittel in Anwendung brachten.

Das Jahrhundert suchte ein reicheres Feld zur Bethätigung und drang mit unerhörtem Eifer in die Erforschung aller Stilformen der Welt ein. Sie suchte vor allem das zu erlernen, was diese an Verwendbarem darboten. War durch Schinkel und Thorwaldsen das aus dem Griechentum herausgezogen, was jene Zeit ihm zu entnehmen vermochte, so begann man nun die übrige Kunst auf ihre dem 19. Jahrhundert angemessenen Ausdrucksmittel zu prüfen. Das Ziel war die Beherrschung aller Kunststile und aller durch sie gebotenen Kunstformen. Und wieder setzte ein erstaunlich vielseitiges, tiefes und ehrliches Streben an, aus der Eintönigkeit und Armut der Nachahmung Athens zu reichstem Lebensgenuß sich durchzukämpfen. Aber mit der Erreichung des Zieles versagte die aus ihm gezogene Befriedigung. Wenn man Anbauten an alte Kirchen und Neubauten mit solcher Meisterschaft im alten Stile aufführte, daß sie selbst den Fachmann über die Grenzen ihrer und der alten Thätigkeit täuschen konnten, wenn die Baukunst mit Hilfe der Photographie und des Gipsabgusses mehr in wissenschaftlicher Genauigkeit als in eigentlich künstlerischem Neubeleben an ihre Aufgabe herantrat, so mußte diese Selbstverleugnung des eigenen Ich und der eigenen Zeit endlich doch zu Bedenken führen; zu der Ansicht, daß der Stiltreue genug, daß ihr zu viel geschehen sei; daß hier in wohlgemeinter Absicht nichts Besseres entsteht, als das, was man bei übler Absicht eine Fälschung nennen würde; daß diese Stilkunst nicht höher stehe, als die jetzt uns so ärgerlichen Restaurierungen alter Marmorstatuen durch die Bandinelli oder Cavaceppi im 16. bis 18. Jahrhundert.

Und auch in freien Schöpfungen, zuerst in solchen für das Kunstgewerbe, später für das Bauwesen, mußte die Stilfreude ihr Ende finden. Der Wirklichkeitssinn erstarkte und begann gegen den Mummenschanz in vergangenen Jahrhunderten Widerspruch zu erheben,

stürmisch die ganze ältere Kunst verleugnend. Der Grundzug der Entwicklung am Ende des 19. Jahrhunderts ist das Selbstbesinnen, die Erkenntnis, daß man in sich selbst die Grundlage der Bildung suchen müsse und daß der Kampf gegen die Übermacht eines Fremden, und sei es die Zeit des Perikles, aufgenommen werden müsse. Dahin halfen alle große Bewegungen vorschreiten, die kirchlichen wie die freiheitlichen, die auf Völkergemeinsamkeit, wie die auf Volkstum gerichteten; jene, die am antiken Kunststil festhielten, wie jene, die andere Stilformen bevorzugten. Denn auch innerhalb der Antike empfand man, daß sie stets mit anderem, neuem Geist erfaßt werden müsse, sollte sie nicht in Ödland führen.

So brach denn die Zeit an, die bewußt einen neuen Stil anstrebte: Und zwar waren es Nordamerika, England und Belgien, die den Ton auch hier angaben. Die Baukunst, die einen Realismus nicht kennt, machte die gewaltigsten Umgestaltungen durch, das Kunstgewerbe kaum minder. Was die Realisten in der Malerei und Bildnerei erstrebt und durchgeführt hatten, vollzog sich nun auch in den der unmittelbaren Naturnachahmung entbehrenden Künsten.

Gleichzeitig aber trat ein zweiter Wandel ein. Mit dem Ende des Jahrhunderts wurde man auch der Naturnachahmung, des als platt verschrieenen Wirklichkeitssinnes überdrüssig. Man begann die Symbolik hervorzuholen, die englischen Präraffaeliten gewannen den mächtigsten Einfluß auf die Kunst aller Völker, neben ihnen der in Einsamkeit und unter heftiger Anfechtung schaffende Deutsche Böcklin. Viel junge Kräfte suchten ihre Aufgabe darin, mystisch zu werden, sich Traumgebilden hinzugeben; von dem einfachen Naturbilde zu einer mehr seelisch empfundenen Wiedergabe ihres Eindruckes überzugehen. Es thaten das Berufene und Unberufene. Über das Ergebnis dieses Wandels soll hier nicht berichtet werden. Die Geschichte des Neuidealismus und der Neuromantik wird erst dann übersichtlich darzustellen sein, wenn auch dieser an einen Abschluß gelangte. Es war nicht die Absicht dieses Buches, das zu schildern, was noch in alljährlichem Wandel sich befindet; worüber ein Urteil zu fällen nicht möglich ist: Denn wer den Wogen des Kampfes folgen will, muß sich selbst in die Reihen mit einstellen; muß den Kampf mit erleben. Dies Buch soll aber jener Kunst gewidmet sein, über die ich mit mir selbst klar geworden bin.